فاروق عبد القادر

رؤى الواقع..
وهموم الثورة المحاصرة..

دراسات فى المسرح العربى المعاصر..

دار العلوم للنشر والتوزيع

تليفون : ٥٧٦١٤٠٠ (٢٠٢)
فاكس : ٥٧٩٩٩٠٧
إدارة المبيعات: ٠١٠١٦٣٦١٩٢
بريد اليكترونى : daralaloom@hotmail.com
المراسلات : ص.ب ٢٠٢ محمد فريد - ١١٥١٨ القاهرة

الكتاب : رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة
الكاتب : فاروق عبد القادر
رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٨٥٨
الترقيم الدولى : 977-380-038-5
التدقيق : الحسينى عمران
التنفيذ : شركة الأمل للطباعة والنشر ت : ٣٩٠٤٠٩٦

الطبعة الثانية : ٢٠٠٥

رؤى الواقع

وهموم الثورة المحاصرة..

تواريخ ونبوءات

لهذا الكتاب مكانة خاصة عندى، فهو الوحيد الذى صدرت طبعته الأولى خارج القاهرة («دار الآداب»، بيروت، ١٩٩٠). وأجدنى هنا أميل لأن أتمثل - تماما كما فعل الأستاذ طارق البشرى فى تقديم الطبعة القاهرية من كتابه «الديموقراطية ونظام ٢٣ يوليو» - بقول الأعرابى الذى سئل عن أحب أبنائه إليه، فهو - طارق لا الأعرابى - رأي أن كتابه ذاك كان كالغائب منذ نشرت طبعته الأولى فى بيروت، وأنه الآن يعود إليه. ولدىَّ إحساس مشابه نحو «رؤى الواقع..».

والحقيقة أننى لم أكن مطلق الحرية فى أن تصدر طبعته الأولى عن بيروت، فقد وجدت صعوبات عديدة فى أن تصدر فى القاهرة، وبوسع قارئ الدراسة الأولى «الفرسان الصاعدون..» - ما جاء فيها عن «الدكاترة الأربعة» بوجه خاص - أن يحدس تلك الصعوبات (الدكتور سهيل إدريس، صاحب ومدير «دار الآداب»، لم ينس أن يقول لى إن عَنَتًا أصابه من جانب بعض المسؤولين عن الثقافة الرسمية هنا نتيجة نشره هذا الكتاب، وهناك هذا الناشر المصرى المعروف الذى وعد بإصدار طبعة ثانية منه قبل شهور، ثم راوغ وتملص، بل زعم ضياع النسخة المتاحة من الكتاب!). أنجزت هذه الدراسة فى ١٩٨٤، ولم أجد مكانا لنشرها في القاهرة، فنشرت على جزأين : الأول فى مجلة «الكرمل»، وكانت تصدر من نيقوسيا (العدد ١٤، ١٩٨٤)، والثانى في مجلة «المنار»، وكانت تصدر من باريس (عدد ابريل ١٩٨٥)، ولم تنشر كاملة إلا فى هذا الكتاب.

***

وأصارح القارئ بأنه قد لفت نظرى - وأنا أعد هذه الطبعة الجديدة - ماجاء عن مسرح أولئك «الدكاترة الأربعة» : سمير سرحان ومحمد عنانى وفوزى فهمى وعبد العزيز حمودة من أن مسرحهم «لا يدعو إلى شىء ولا يُبشر بشىء، وهو مسرح آمن لأنه يأتى «بعد الأحداث..» : تاليًا عليها، ذيلاً لها(..) هم جميعًا لا يتطلعون نحو الجماهير ولا يعنيهم أمرها، لكنهم متعلقون بأذيال السلطة، وهم - من ثم - حريصون على إرضاء المسئولين وترديد أفكارهم وتنظير نزواتهم والدفاع عن مصالحهم..(..) إن المسرح عندهم لا يحمل رسالة ما، هو ليس «مركب أفكار» يعنيهم أن يوصلوها لجمهورهم، إنما هو - ببساطة - وسيلة ارتزاق وصعود وتواجد فى الساحة الثقافية، ورخصة شاملة للبقاء فى مواقع القيادة من هذه الساحة... إلخ».

ما لفت نظرى أن تلك الأحكام - التى جاءت بعد تحليل أهم أعمالهم ومناقشتها - ما تزال صحيحة وصادقة حتى اليوم. بعبارة أخرى : لقد كتبت هذه الدراسة قبل عشرين عامًا بالتمام، والدليل الذى لا ينقض على صحة الأحكام وصدقها أن واحداً منهم - واحداً فقط - لم يقدم بعدها عملاً مسرحيًا جديداً - عملاً واحداً فقط. ولماذا يتكبدون هذا العناء وقد تحقق لهم ما كانوا يتطلعون إليه، فشغلوا - وما زالوا يشغلون - مواقعهم المؤثرة فى أجهزة الثقافة الرسمية، ومنها إلى السلطة والشهرة والمال والحياة الرخية؟

عملان من الأعمال التى نوقشت نصوصها فى تلك الدراسة عرضا بعد نشرها : «لعبة السلطان» لفوزى فهمى : عُرضت على «المسرح القومى» فى ١٩٨٦ (من إخراج نبيل الألفى، وأداء مجموعة من نجوم المسرح : نور الشريف، عبد الرحمن أبو زهرة، عايدة عبد العزيز، محمد وفيق، أشرف عبد الغفور)، وجاء العرض نموذجًا «للمسرح المميت»، عنه كتبت آنذاك : «حين انتهى هذا العرض أحسست أن عبئًا قد انزاح عنى، وأن هذه الجرعة من الإملال والاضجار قد بلغت غايتها، ولست أظن أننى كنت فى هذا وحدى. فلماذا إذن، وهؤلاء ممثلون - نجوم يلبسون ثياب أدوارهم من الرأس حتى القدم،

وإلى يمين المسرح «صندوق الدنيا»، وإلى يساره صندوق آخر يضع فيه الممثلون أدوات تنكرهم وهم يمثلون أمامنا داخل التمثيل، وثمة أضواء وموسيقى، وراقصات يظهرن ويختفين، وزعيق تتردد فيه كلمات عن العدل والظلم والسياسة والحكم، وحب مخنوق محاصر، وسجين تفتح له أبواب سجنه، وأميرة تتنكر فى ثياب جارية كى تقضى الليل فى فراش زوجها، وحاكم يأمر بقتل وزيره وصديقه كى يثبت قوته، وامرأة تنوح لأن «فارسها فى وهج الظهيرة ذُبح»..

لماذا، إذن، يبدو هذا العرض نموذجًا «للمسرح المميت» (بالمعنى الذى قصده وحدده بيتر بروك فى «مساحته الفارغة») أى المسرح الذى يميتك إملالاً وضجراً، ثم لا يقدم لك بهجة ولا فكراً، لا يدفعك إلى التأمل فى شىء أو الانفعال بشىء، على أبواب المسرح تنفض عنك ما علق بك، وتمضى دون أثر، أى أثر، وقد اقتطعت من وقتك تلك الساعات الثمينة؟ أين تكمن عناصر هذا المسرح المميت وكيف تآلفت؟

الدودة في أصل الشجرة : «فى نص ثقيل سقيم، متحذلق متفيهق، مثرثر مسفسط، تتحدث شخوصه لغة واحدة، لغة فقيرة مجدبة، لا خيال فيها ولا شعر، تفتقد بلاغة البيان وبلاغة المسرح، وتقوم على توليدات ذهنية مفتعلة، ترى فى التقديم والتأخير طرافة فتسرف فيه..»، وبعد أن حللت مختلف عناصر العرض انتهيت إلى القول : «وهكذا اجتمعت وتآلفت عناصر المسرح المميت، وقد تقول : وماذا بيدنا أن نفعل، نحن جمهور المسرح؟ وأقول لك : وهل نحن اخترنا حُكامنا ومسؤولينا حتى نختار كُتابنا ومسرحيينا؟ جوهر المسألة عندى : هذا من ذاك..» (راجع من فضلك النص كاملاً فى «أوراق من الرماد والجمر»، كتاب الهلال، ديسمبر ١٩٨٨).

العمل الثانى الذى عُرض هو «الظاهر بيبرس» لعبد العزيز حمودة، وقد عرض باسم «ابن البلد»، وكان افتتاح «المسرح القومى» أيضا فى يناير ١٩٨٨، أخرجه المسؤول الأول عن مسرح الدولة آنذاك : أحمد زكى (من أداء أحمد مرعى وعفاف شعيب وأحمد ماهر). عن هذا العرض كذلك كُتبت آنذاك : «... فى ضوء مجمل أعمال عبد العزيز

حمودة يرتمي ظل عبد الناصر على قامة الظاهر بيبرس، وتتأكد ملامحه عند هذا الكاتب حين يقول : «كان لازم أعرف إن العدو الداخلى أخطر بكتير من العدو الخارجى، وإن كل الانتصارات الخارجية ما لهاش قيمة طول ما احنا عايشين فى بيت من القش.. أقل شوية هوا تطيره..» (لاحظ أن بيت القش هنا هو البناء الزجاجى الذى تحطم فى مسرحية المؤلف السابقة)، تضاف لهذا عناصر أخرى من «ترسانة إعلام السادات» : ثمة هذا التوحيد بين مصر وحاكم مصر، فعثمان يرى أنه لا يساعد صديقه بيبرس، لكنه «سلطان مصر.. رمز مصر.. وإهانته إهانة لمصر كلها»، وثمة كذلك هذا الحديث عن «التماس الشرعية» (هل تذكر أحاديث السادات ومنظّرى نظامه عن انتهاء «الشرعية الثورية» وابتداء «الشرعية الدستورية؟»). وثمة أخيراً هذا التغنى الأجوف بمصر، وحب مصر، الذى يتخذه بيبرس ذريعة وتكئة حتى للشر والخطأ : «هو شر إن الواحد يحب بلده أكتر من نفسه؟ إنه يضحى براحة باله علشان راحة البلد؟ إذا كان ده شر.. أنا معترف..».

أما عن إخراج هذا العمل فقد كتبت : «لكن هذا المخرج، أحمد زكى، خلط كل شىء بكل شىء، ثم دلق هذا الخليط المائع على رءوس متفرجيه، وهو يتربص بهم منذ يطأون بهو المسرح، فثمة بانتظارهم فرقة للإنشاد الشعبى تضم حوالى العشرين عازفًا ومنشداً ومؤديا، ستظل توسعهم عزفًا ورواية وإنشاداً، ولن يقف أداء الممثلين والمنشدين عند حدود خشبة المسرح، إنما سيظلون صاعدين إليها، هابطين منها، يذرعون مساحة المسرح كلها، وهم مرة يقفون صفًا واحداً أمام الخشبة، ومرة أخرى يتوزعون حولها، وخُصصت لبعضهم مقصورة جانبية، والإضاءة مضطربة، حائرة في ملاحقة أماكنهم وأماكن الممثلين: وحركة انتقال المشاهد من أفراد الفرقة الشعبية إلى مستوى وثان وثالث من مستويات الخشبة، إلى طُرقات المسرح وبين صفوف المتفرجين، وأكثر من مرة يعجز المخرج عن إيجاد الحلول لتغيير أماكن الحركة، فيضىء الصالة كلها إضاءة وهاجة تُعشىَ أبصار متفرجيه الذين أدارت رءوسهم حشرجات الربابة وقرع الدفوف!..».

وكان هذان العرضان آخر ما أتحف به أولئك الدكاترة جمهور المسرح : المغلوب على أموره كلها!.

***

الفارسان اللذان بدأت الدراسة بأعمالهما : يسرى الجندى، وأبو العلا السلامونى بحاجة لملاحظة أخرى، بعد أن عَرضت الأعمال المهمة لهما حتى ذلك الحين كتبت عن أولهما : «..ثم طرأ عامل جديد حسم أى أثر متلكئ للتردد : مسلسلات التليفزيون والإسراف فى إنتاجها والتنافس عليها.. بريالات النفط ودنانيره ودراهمه، وحين جاءت هذه الموجة واشتدت بعد منتصف السبعينيات وجدت كتابًا كثيرين متأهبين للقائها، كان من بينهم يسرى الجندى..» وعن الثانى كتبت : «أتخوف عليه من شيئين أن يستدرجه المسرح الآمن، أو تجتذبه دوامات الثقافة المتردية..(..) فهى أكثر جذبًا وأشد بريقًا.. تعد بالاسم اللامع والمال الوفير.. إلخ».

صدقت النبوءات وتحققت التخوفات، فكلا الكاتبين اليوم من أشهر كتاب المسلسلات التليفزيونية، وإن لم يتوقفا عن الكتابة للمسرح، كل بقدر : بعد «رابعة العدوية» و«حدث فى وادى الجن» قُدم ليسرى عملان فى عام واحد (١٩٨٩) : «مهمة مسرحية» بعنوان «واقدساه» لاتحاد الفنانين العرب، أخرجها التونسى المنصف السويسى، ولعب أدوارها عدد من الممثلين العرب، وعُرضت بضع ليال على عدد من المسارح العربية، ثم انفض سامرها، فى ذات الوقت كان المسرح المصرى يقدم له «كوميديا» (من إخراج السيد راضى، المسؤول عن هيئة المسرح آنذاك) بعنوان «الدكتور زعتر»، وآخر ما قدم له على المسرح كان عرض «الساحرة» (من إخراج محسن حلمى) قبل عشر سنوات، وما يزال يسرى فى أخذ ورد مع مسئولى هيئة المسرح لتقديم مسرحيته التى نشرها العام الماضى بعنوان «الأسكافى ملكا».

أما أعماله التليفزيونية فلم تتوقف يومًا، قدم خلال هذه السنوات العشرين ما يقارب العشرين عملاً، بعضها من السير الشعبية : «السيرة الهلالية» (فى ثلاثة أجزاء)،

و«على الزيبق» و«مملوك فى الحارة» (عن الظاهر بيبرس)، وبعضها من التاريخ المصرى الحديث : «أهلا جدو العزيز» (عن «حديث عيسى بن هشام») و«جمهورية زفتى».

وتبدو أهمية يسرى الجندى ككاتب تليفزيونى فى أن له مسلسلاً قيد العرض باسم «الطارق» (عن طارق بن زياد)، وثانيا يجرى العمل فيه عن «هدى شعراوى».

كذلك كان شأن رفيقه السلامونى، الذى يبدو مصممًا على الاستمرار فى الكتابة للمسرح، رغم أنه يكاد يكون واثقًا من أن المسرح المصرى، بحالته التى أصبح عليها، لن يقدم أيًا من هذه الأعمال، وقد مال فى أعماله الأخيرة إلى تناول أحداث معاصرة لها صفة «العالمية»، وإعادة صياغتها «وإبداء الرأى فيها، هكذا فعل فى آخر أعماله : «الحادثة اللى جرت فى شهر سبتمبر» عن ضرب برجى التجارة فى ١١/٩، وقبلها كتب حكاية الأميرة ديانا بعنوان «المصري وأميرة الفرنجة» (٢٠٠٢)، وفيما بينهما كتب «زوبة المصرية» رجع فيها إلى تناول حكاية «زينب البكوية» التى رواها الجبرتى.

وقد رفد السلامونى المسرح التجارى - وهو يعرف شروطه جيداً - فقدم له عملين أخرجهما جلال الشرقاوى فى ١٩٩٠ هما «المليم بأربعة» و«باحبك يا مجرم».

وهو يثبت فى نهاية مسرحياته المنشورة (وكل أعمال الكاتبين منشورة، بل أصدرت هيئة الكتاب أعمالهما الكاملة فى مجلدات عدة، وحقَّت عليهما قولة هدهد سليمان : يا نبى الله.. من فاته اللحم، فعليه بالمرق!) أهم الأعمال التى قدمها للتليفزيون، والقائمة طويلة، منها : «البحيرات المرة»، «الحب فى عصر الجفاف»، «صفقات ممنوعة»، «رسالة خطرة»، «أحلام مسروقة»، «قصة مدينة»، «اللص والكلاب»، «كاميليا والملك»، «نسر الشرق»... إلخ.

ألست ترى المسافة طويلة بين «اليهودى التائه» و«الاسكافى ملكا» من ناحية، و«فرسان الله والأرض» و«زوبة المصرية» من الناحية الأخرى؟.

* * *

ثمة ملاحظة خاصة بدراسة «ميخائيل رومان». فى تلك الدراسة قلت إن حياته الخاصة كان يلفها الغموض، و«تحوطها الأقاويل عن زواج مختلف فى الدين، أثمر أبناء وقطيعة عائلية، والقلة القليلة التى تعرف حقيقة هذا الأمر عازفة عن إيضاحه، والأمر - برمته - مات مع صاحبه أو كاد، وهذا قد لا يعنى الناقد قدر ما يعنى المحقق أو كاتب السيرة.. إلخ».

نُشرت هذه الدراسة - للمرة الأولى - مع نص مسرحيته «إيزيس حبيبتى» فى ١٩٨٦ : وصدرت عن «دار الفكر» التى كان يملكها ويديرها الكاتب اليسارى الراحل طاهر عبد الحكيم، وكان واحداً من أصحاب ميخائيل القدامى، وهو صاحب فكرة البحث عن نصوص ميخائيل ونشرها، واستغلتُ آنذاك - وعلى نحو ما سيجد القارئ فى هذه الدراسة - بمحسن مصيلحى الذى كانت النصوص بحوزته، والذى كان قد حصل على الماجستير بدراسة عن مسرحه، ولم يكن محسن قد توصل لحقيقة هذا الأمر، وبعد أن صدرت «إيزيس حبيبتى» فى صيف ١٩٨٦، ظهرت أرملة ميخائيل السيدة صافيناز على يوسف، التقيت بها، ثم التقى بها طاهر، ومنه حصلت على حقوقه المادية، وعنها أخذت تلك المعلومات التى أضفتها فى هامش الدراسة، وأرختها فى ١٩٨٨، وبعد عشر سنوات كاملة فى ١٩٩٨-١٩٩٩، قامت «هيئة الكتاب» فى القاهرة بإصدار الأعمال الكاملة لميخائيل فى ستة مجلدات.

وملاحظتى هى :

أولا : إن القائمة التى أوردتها - للمرة الأولى - فى هذه الدراسة كانت تضم خمسة عشر نصًا، أضافت إليها هذه الطبعة نصوصًا ثلاثة : «عزيزى رجب» (الجزء الأول) و«حامل الأثقال» (الجزء الخامس) ثم «النمل والنظام» (الجزء الثالث). عن النصين الأول والثانى جاء فى دراستى : «بعد انقضاء تلك السنين، إذن، وبعد البحث الأكاديمى الذى قُدم عن مسرح ميخائيل رومان، آن أن توضع نهاية للجدل حول الأعمال التى كتبها المسرحى الراحل، والتى تناثر معظمها بين أروقة المسارح ومكتبات الأصدقاء،

وعلى وجه اليقين فقد ضاع - إلى الأبد فيما يبدو - بعض هذه الأعمال، وعلى وجه اليقين أيضا يمكننا أن نحصر ما ضاع فى عملين : «عزيزى رجب» و«حامل الأثقال»، وإننى أذكر أن هذين النصين كانا بحوزتى حتى أواخر الستينيات، وإننى أشرت إليهما واقتبست عن أحدهما فى الدراسة التى نشرت عن مسرحية «العرضحالجى» (مجلة «الآداب»، بيروت، يوليو ١٩٦٨)، «المسرحية الثالثة»، «النمل والنظام»، يقول عنها محرر هذه الطبعة : إنها «لم تكن معروفة من قبل، ولم تشر إليها أى من قوائم النقاد، ظهرت فجأة ضمن أوراق بمكتبة إيهاب ميخائيل رومان..(..) هذه النسخة هى الكتابة الأولى لها..».

وعلى وجه العموم، يمكن القول إن هذه الأعمال الثلاثة لا تكاد تضيف إلى ما سبقت معرفته من أعمال ميخائيل، والنص الثالث منها مفكك إلى حد بعيد، ولعل فى الدراسة ذاتها ما يوضح هذا الأمر.

ثانيًا : يحمل الغلاف الداخلى لهذه المجلدات اسمين : «د. فاروق عبد الوهاب» وتحته «تحرير وتقديم حازم شحاتة» كتب الأول تقديمًا فقيراً فى أقل من صفحتين، فى المجلد الأول، قال فيه : إنه «يتقدم بالشكر للصديق الناقد النابه حازم شحاتة» الذى تفضل بإمداده بالمسرحيات التى لم تكن متوفرة لديه. فماذا فعل هو وما مبرر وضع اسمه على كل المجلدات؟ وإذا كان المحرر اكتفى فى تقديم كل نص بكتابة «نبذة موجزة» عنه، فماذا فعل هو؟

يعرف متابعو أعمال ميخائيل أن المذكور قام بتقديم مسرحيتى ميخائيل «الدخان» و«الزجاج» حين نشرتا معًا فى سلسلة «مسرحيات عربية» فى فبراير ١٩٦٨، وقد سبق له أن أجرى حديثا مع ميخائيل نشره فى تقديم مسرحيته «الخطاب»، فى مجلة «المسرح» فى مايو ١٩٦٧، هذه كل صلة له بميخائيل ومسرحه. للمرة الأخيرة : ماذا فعل هذا الذى كتب تقديمه البائس من شيكاغو فى يناير ١٩٩٨ ليوضع اسمه على كل المجلدات؟

ثالثًا : نشر نص «إيزيس حبيبتى» فى المجلد السادس، والأخير، من هذه الطبعة. وهو يخلو تمامًا من تلك النبذة القصيرة التى يكتبها السيد «المقدم/ المحرر»، فلماذا؟

أبعد شيء عن الاحتمال ألا يكون عارفًا بصدور هذا العمل فى ١٩٨٦، أى قبل اثنى عشر عامًا من هذه الطبعة، خاصة أن له كتابًا - لعله دراسة جامعية - بعنوان «الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان..»، فلماذا يتجنب الإشارة إلى الطبعة السابقة للمسرحية، خاصة أنها كانت أول عمل ينشر لميخائيل بعد رحيله؟.

لماذا لا يُنسب الفضل لأهله، ولماذا لا يأخذ كل صاحب حق حقه؟

لمن أتوجه بهذه الأسئلة؟ للسيد «المقدم المحرر» أم للسيد الآخر الذى لم يفعل شيئًا أم للمسئول الأول عن النشر؟

بقيت كلمات قليلة عن الدراسة الأخيرة وهى عن الأعمال الأولى لسعد الله ونوس، لقد كتبت ونشرت فى ١٩٧٨. كانت «الملك هو الملك» لم تصدر - بعد - فى كتاب، بل منشورة للتو فى عددين متتالين عن صحيفة «الثورة» الدمشقية، وكان التلهف إلى عرضها على القارئ دافعى وراء المبادرة بالكتابة عنه وعنها.

وصدقت النبوءة عن سعد الله، بعد توقف دام ثلاثة عشر عامًا كاملة، كتب سعد «الاغتصاب»، وفى ١٩٩٢ بدأت رحلته الشاقة مع المرض والإبداع، وتدفقت أعماله : في ٩٤ و٩٥ قدم ثلاث مسرحيات طويلة «منمنمات تاريخية»، و«طقوس الإشارات والتحولات»، «وملحمة السراب»، ومسرحيتين قصيرتين «يوم من هذا الزمان» و«أحلام شقية»، بعدها قدم «عن الذاكرة والموت»، ثم أغنيته الأخيرة «الأيام المخمورة» التى صدرت قبل رحيله - فى ١٥ مايو ١٩٩٧ - بأسابيع قليلة.

وقد تابعت هذه الأعمال كلها بالعرض والنقد (راجع، من فضلك، «نظرة فى الأعمال الأخيرة لسعد الله ونوس»(١)، (٢)، (٣)، فى «نفق معتم ومصابيح قليلة»، القاهرة، ١٩٩٦، كذلك الجزء الأول من «كراسة سعد الله ونوس وأعمال أخرى»، القاهرة، ٢٠٠٠).

فى رسالتى الأخيرة لسعد، بعد رحيله، قلت : «أقول لك بصدق يا سعد الله إنك قد حققت سنوات صراعك الضارى مع السرطان - إنجازاً إنسانيًا رائعًا: لم تكن - مثلما وصف المتنبى صاحبه «فى جفن الردى وهو نائم»، لكن الردى كان يقظًا وقويًا وشرسًا، صارعته صراع الند للند، وكسبت منه جولات عديدة متصلة (وهل كان ممكنًا إلا أن يكسب الجولة الأخيرة؟)..

* * *

لذكرى سعد الله : المسرحى الرائع والصديق الرائع، أهدى هذه الطبعة القاهرية من «رؤى الواقع..».

فاروق عبد القادر

القاهرة - سبتمبر ٢٠٠٤

عن كـتـّـاب المسرح المصري
في السبعينيات والثمانينيات

«الفرسان الصاعدون إلى الخشبة المنهارة»

بوسع من تابع المسرح المصرى فى السبعينيات والثمانينيات أن يلحظ بين أهم كتَّابه جماعتين متمايزتين : تضم الأولى يسرى الجندى، وأبو العلا السلاموني ورأفت الدويرى، وتضم الثانية «الدكاترة الأربعة» سمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفوزى فهمى.

إلى جانب هاتين الجماعتين ثمة كتاب آخرون، قدم المسرح لكل منهم عملاً أو عملين - ربما أكثر، لكن هذه الأعمال لم تفلح فى بلورة رؤية مسرحية لها طابع الجدة أو الاختلاف، أو هى لا ترقى لمستوى التناول النقدى الجاد.

* * *

ولنبدأ بيسرى الجندى ومسرحيته الأولى - والتى لا تزال عندى أهم مسرحياته وأفضلها - : «اليهودى التائه، أو ما حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر».

وهى مسرحية طموح، وطموحها هذا سر امتيازها وتفردها من جانب، كما أنه سر مشاكلها الفنية المتعددة وصعوبة تقديمها كاملة من الجانب الآخر. لقد أراد يسرى أن يقول فيها كل شىء : من الماضى الأسطوري السحيق حتى لحظة أطلق سرحان بشارة رصاصاته على روبرت كيندى فى الذكرى الأولى لعدوان يونيو (حزيران) ١٩٦٧. من ثم جاءت مثقلة - لحد الإرهاق - باقتباسات من التوراة والإنجيل وحشد من الشخصيات التاريخية (من هرتزل إلى مناحم بيجين ومن لورانس إلى الشريف حسين) وفيض دافق من المعلومات والأحداث والتواريخ عن وقائع الصراع العربى الإسرائيلى من جذوره الأولى لوقت كتابة المسرحية (١٩٦٨/١٩٦٩ لكنها لم تنشر إلا فى ٨٢، وما قدم عنها يكاد لا يكون له علاقة بها).

ونظرة إلى عناوين قسمى المسرحية تكشف مبلغ طموحها : القسم الأول عنوانه «سفر التاريخ وما قبل التاريخ» ويضم المشاهد : مدخل رومانسى - صلاة ساذجة - فاصل عن حادث قتل - بداية صاخبة - هبوط اليهودى التائه - فاصل قصير عن الفتى - من يقوم بدور الأبله - الفلسفة الاسحاقية - المسيح يهبط - ختام.

القسم الثانى عنوانه «سفر الطاعون» (يعنى طاعون الثورة) : ويضم المشاهد : من تعاليم المخلص - وظهرت ذات الرداء - ذات الرداء وأسباب البلاء - صندوق الحكايات القديمة - ما وراء الصندوق - الفنى يستجمع مرارة التاريخ - قصة الزواج الشرعى - شىء عن أبطال الحركة - الزوج والزوجة والعشيق - الطاعون.

المسرحية كانت - كما هو واضح - استجابة كاتبها لما حدث فى ١٩٦٧، استجابة على مستوى كبير من النضج والشمول، تقوم على عدد من الأبنية الصحيحة، وتهتك الحجب عن مختلف صور الزيف والتناقض فى الدعاوى التى تقوم عليها دولة إسرائيل، دعاوى الماضى والحاضر معا، وتكشف عن الأسس الموضوعية لقيامها، فى سياق تطور الاستعمار العالمى، وانتزاع العالم العربى من براثن الرجل العثمانى المريض، واقتسامه بين قوى الاستعمار القديم، ثم وراثة أمريكا لهذه القوى كى تصبح تجسيداً للسيطرة والقهر والتحكم بمصائر الشعوب.

ومن أهم ما قدمه يسرى الجندى فى مسرحيته مناقشته لفكرة اضطهاد اليهود فى الماضى والحاضر، من بختنصر إلى هتلر، مروراً بالرومان وأوروبا الحروب الصليبية، ومذابح روسيا وبولندا، وكيف تستخرج هذه الحكايات القديمة من صندوقها لتبرير قيام إسرائيل : «يقول إسحق الثانى - الصورة المعاصرة لليهودى بعد اختفاء صورته القديمة التى يمثلها اليهودى التائه - : إذن، يا من تحملون الوزر مازلتم، بما أن جراثيم هذا الداء كامنة تنفجر فى أى مكان وفى أى وقت، وليس هناك من ضمان - أبداً - بأنها أبيدت فى جسم العالم، ومن أجل طريق حق مأمون لتحقيق الحرية والعدل، لمنح اليهود البائسين الحرية ورفع الظلم عنهم، كان لا بد أن تقوم إسرائيل..».

لكن ذات الرداء الأحمر - كما كان فى مخطوط المسرحية، وحذف هذا الوصف عند نشرها - وهى رمز الثورة بلا مواربة - تنقض زعم الاضطهاد فتعيد رواية حكايات الصندوق كاشفة عما وراءها، وتثبت أن اضطهاد اليهود فى أى عصر من العصور - من سرجون الأشورى إلى هتلر النازى - إنما كان يحدث فقط حين تتصادم مصالح اليهود الأثرياء والسادة مع الطبقة الحاكمة فى البلاد التى يعيشون فيها : «هذه هى العلاقة التى حافظ عليها أغنياء اليهود فى كل مكان حلوا به، أغنياء اليهود هم من أرادوا العزلة لمجموع اليهود، باسم الإله المعبود، باسم الاستغلال وحسب، وحتى يتخطوا منعطفات التاريخ. وبذلك صنعوا من اليهودى هذا الإنسان».

كذلك فإن من أهم ما يقدمه الكاتب تحديده لملامح إله العصر الجديد، أو المسيح الأمريكى : «يدخل المسيح المنتظر على محفة بأعلاها لوحة تحمل اسمه : «المسيح الأمريكى الجميل الوجه» يرتدى حلة بيضاء ناصعة البياض، تغطى يديه قفازات بيضاء بالغ الوسامة والرقة، على رأسه غار الشوك من الذهب» فى خدمته الجنرالات والصيارفة والأساتذة، يعرف متى يستخدم أيًا منهم ومتى يستخدم الآخر، يأتى معلنًا أنه جاء ليتحمل مسئوليته، مبشراً بعهد قادم من السلام الدائم والرخاء الدائم. وبعد أن ينصب نفسه مسئولاً عن العالم، لا بالحق الإلهى طبعًا ولكن من حيث هو المدافع الأكبر عن «الحرية» فى هذا العالم، يدعو المهرجين والشهود والجلادين والضحايا كى يقترعوا «بحرية كاملة» على هذا التنصيب!.

القسم الثانى من المسرحية كله يكاد يكون مواجهة درامية - مكتوبة بإتقان - بين هذا المسيح الأمريكى وإلاهه «الاستغلال» من جانب، وذات الرداء، رمز الثورة الدائمة من الجانب الآخر. إن ذات الرداء تحدد هوية هذا المسيح الجديد دون لبس أو خطأ : «باسم الحرية بدأ دوره فى اللعبة، عندما بدأت وحوش أوروبا تترنح، باسم الحرية بدأ يطبق على كل التركة، فلتنتبه الآن فى وجهه مدافعًا عن نفسه أولاً وأخيراً لا عن إسحق ويعقوب. هذا الأخطبوط الفاتن الذى يرثهم جميعًا باسم الحرية، يرث الوحوش القديمة

التي أصابتها الشيخوخة ويحولهم إلى لاعبين فى سيركه العظيم. لتحدق جيداً فهو جميل وذكى... ولسوف تتعدد الأثواب والعطور والحركة فى كل الأشكال، فلننتبه كى تنزع كل الأقنعة...».

ويبدأ نزع الأقنعة : نرى حكايات الصندوق وما وراءها : ثم نرى قصة الصهيونية وكيف بدأت ثمرة زواج شرعى بين كبار الرأسماليين اليهود والإمبراطوريات الاستعمارية القديمة، دعا إليه زفى وروتشيلد ووايزمان وهرتزل، بعدها تقدم لنا شيئا عن «أبطال الحركة» أشكول وكاستر وجابوتنسكى وبن جوريون ومناحم بيجن ونتبين وبوضوح كامل كيف كانت أفكار اللاسامية والمذابح – التى تواطأ فيها هؤلاء أنفسهم – تعمل لتغذية الفكرة وتحويلها إلى أرض الواقع الدامى فى فلسطين، ولأنهم- كما تقول لنا ذات الرداء: «يمدون أيديهم لكل المستغلين فى كل فترات التاريخ، من البابلين حتى هتلر والأسد البريطانى، ثم يسقط المستغلون أو تسقط طبقتهم، لكن هم، فى ظل العزلة ينتقلون إلى الطبقة الجديدة، إلى الجولة الجديدة. وهذا ما فعلوه حين انتقلوا من أحضان الأسد البريطانى إلى أحضان مخلص العصر الأمريكى...».

طيب. أين سرحان من هذا كله؟ وما علاقته بروبرت كيندى؟

هذه قضيته العامة، لكنها ليست سوى حيثيات قضيته الخاصة أيضا: سرحان بشارة المسيحى الفلسطينى الذى تمثّل ثقافة قومه فآمن ببقاء المسيح ثم عودته، رأى الهول فى طفولته: كان يمسك بيد أبيه أمام بوابة دمشق فى القدس حين تفتحت أبواب الجحيم : كان اليهود يهاجمون القدس من ثلاث نواح، وكان بيتهم وسط دائرة النار، وليومين كاملين ظل اليهود يقصفون المنطقة – التى تركزت فيها المقاومة – بالهاونات والرشاشات، ثم أصدرت الهجاناه أوامرها بالخروج، أغلقوا كل الطرق عدا طريق أريحا، وأوقفوا القتال ليخرج الخارجون . يروى سرحان : «خرجنا مهرولين فى الظلام لنعبر جدران المدينة إلى حيث لا ندرى، وكل شىء وراءنا تركناه، كان أبى يمسك بى بيد، وباليد الأخرى أختى، وعندما أدركت أن أبى يهرول بنا وأنه هائم وفزع أحسست فجأة

أننى غادرت طفولتى إلى الأبد، وأننى وحدى، لا أحد معى، لا أحد. وإن كل من حولى وحيد مثلى، يخرج إلى الصحراء وحده ولم يفارقنى هذا بعدها أبداً..».

مرة أخرى.. ما علاقة روبرت كيندى بهذا كله؟ يواصل سرحان: «وهنا فى تلك اللحظة.. رأيته.. مرت بجانبى وأنا أهرول عربة صغيرة مكشوفة كان بها رجلان أحدهما مصور، ويخيل إلىّ الآن أنه كان الثانى: روبرت كيندى المراسل الأمريكى حينها لصحيفة بوسطن أظنه أشار حينها للمصور أن يلتقط صورة لنا مهرولين نحو مصير لا ندريه ما بين أشواك الظلمة وصمت الصحراء (صمت) كانت هذه هى المرة الأولى التى التقيت فيها به. ولقد رأى حينها ذلك كله بنفسه...».

على هذا النحو البارع يتم الربط بين القضيتين العامة والخاصة. وإلى أمريكا تهاجر الأسرة، وفى باسادينا يختفى الأب، تاركًا سرحان وأمه، مرة أخرى فى عراء العراء.

أيقن سرحان حين رأى المسيح الجديد، وحين هرب الأب تاركًا الأم ممزقة مثل الأرض، أنه لا مسيح بعد، ولا مخلص، وأن على الإنسان (الفلسطينى) وحده عبء مواجهة الشر، وتخلع ذات الرداء رداءها عليه، وحين يتعمد ويصيبه طاعون الثورة يكشف المسيح الجديد وأعوانه عن وجوههم الحقيقية. سافرة بغير أقنعة، بشعة بغير زواق، يتوحد اسحق والمسيح فى خدمة الإله المعبود: الاستغلال.

ويتحدد المطلوب: «حياة واحدة ومجد واحد.. لسنا فى إسرائيل فحسب فى المنطقة العربية.. فى آسيا نحن.. أمريكا اللاتينية.. فى كل مكان نحن»... والدور هناك فى المنطقة العربية معروف.. الأب يلخصه فى طلب واحد: أن تبقى المنطقة على ما هى عليه، دون تغيير على وجه العموم، ودون وحدة على وجه الخصوص. هذا الطلب هو ما يقوم إسحق الثانى - اليهودى المعاصر المقاتل - على تنفيذه خير قيام.

كذلك أيقن سرحان شيئًا ثمينًا: كما أن قلاع هذا الإله المعبود موحدة، يجب أن تكون قلاع الفقراء موحدة كذلك، بكلمات سرحان: «كل صفوف المعبود موحدة. هل آن لنا أن نعرف كيف توحد صف الإنسان على هذى الأرض، حتى لا تسحقنا الأقدام قبل

طلوع الفجر؟» ومن ثم فهو يتقدم، يطلق رصاصاته على مسيح العصر من أجل إيقاظ الأرض النائمة :

رصاصاتى أطلقها فى شخص مسيح العصر.

كى تدعو الفقراء ليتحدوا..

كى توقظكم..

اتحدوا يا كل الفقراء..

اتحدوا فى غضب لا يرحم..

يحرق كل قلاع المعبود..

كل خيام القهر.. عذاب المقهورين.. عذابى..

اتحدوا يا كل الفقراء بهذى الأرض العربية.

اتحدوا كى نبحر فى بحر العالم كالمردة .

اتحدوا لنشارك فى تصفية التركة مع فقراء العالم.

اتحدوا لنشارك فى إبراء العالم من سقمه..

يا كل الفقراء..

وتنطلق رصاصات سرحان، ويهبط الستار.

هذه المسرحية الطموح مثقلة بالحرفة : لم يترك كاتبها وسيلة مسرحية لم يستخدمها: من الأقنعة الإغريقية إلى الإغراب البريختى، من المعلومات الموثقة إلى سطور الشعر، ومن ربات النقمة إلى فتيات الحب، من ظهور الشخصيات التى لعبت دوراً فى التاريخ الأسطورى أو التاريخ المعاصر، إلى الجدل والمحاكمات وتقليب الأمور على كل وجوهها المحتملة، من الواقع إلى الرمز ومن الإقناع إلى الحث والتحريض.

هى فى كلمة واحدة: مسرحية متميزة فى المسرح المصرى المعاصر، تجمع بين النسيج الدرامى والملحمى، بين المتعة والفكر، بين الإقناع الهادىء والتحريض العنيف.

* * *

حمل يسري الجندى مسرحيته تلك إذن، وجاء القاهرة من مدينته فى أقصى الشمال. لم يكن يحملها وحدها، كان يحمل معها عدداً من المسرحيات السابقة عليها، ودراسة ضخمة عن البطل التراجيدى فى التاريخ، وبعض لوحاته (كان يرسم أيضًا وإننى أذكر أنه أهدانى لوحة استوحاها من مشهد حفارى القبور فى هاملت).

فماذا وجد فى واقعها المسرحى؟

إننى أستأذن فى العودة لمقالتين كتبتهما آنذاك أعرض فيهما لعدد من المسرحيين الجدد كان أولهم يسرى الجندى (انظر : أقلام تبحث عن مخرج ١، ٢ روز اليوسف ١٩٧١/٩/١٣، ١٩٧١/٩/٢٠) : «هيئة المسرح بسبيلها الآن لإعداد خطة الموسم الجديد، وإذا قلنا إن نسبة مما تقدمه يجب أن تخصص لإعمال كتّاب جدد هز الجميع رءوسهم فى سماحة أبوية، ولعل بعضهم يقول أيضًا : إن هذا ليس بالمطلب العسير، فقد قدمت الهيئة فى الموسم الماضى أربع مسرحيات لأربعة كتاب جدد : اثنتان على مسرح الجيب واثنتان على مسرح الحكيم، لكن هذا بالذات هو ما نرفضه. فهذه العروض التى تعد على عجل وتعرض فى صمت تقدم خصيصًا من أجل استهلاك هذا الشعار : الكتّاب الجدد، بعد أن شاخ معظم الكتّاب الذين تنتظر المسارح أن يفرغوا من أعمالهم.

الوجه الحقيقى للمسألة فى تقديرنا هو : أن جهداً لا يبذل من أجل معرفة الأفضل من بين كتابات الكتاب الجدد ثم تقديمها فى إطار لائق، الأمر يسير على نحو آخر : لن يتحمس مخرج كبير - أو حتى نصف كبير - لعمل مؤلف غير معروف، ولن يصبح المؤلف معروفًا إلا إذا قدمت أعماله، فكيف الخروج من هذه الدائرة اللعينة؟ وماذا يفعل شاب منصرف إلى القراءة والمتابعة والكتابة، لا يعرف طرق أبواب المسئولين ومطاردة المخرجين والاستعداد لتقديم تنازلات لا تنتهى؟ رغم أن ظروف الإنتاج المسرحى فى بلادنا كفيلة بأن تصرف الكتّاب عن الكتابة (إذا كانت قد استطاعت أن تصرف الجمهور عن المسرح فما بالك بالكتّاب؟)، فإن عدداً من هؤلاء لا زال يجتهد فى أن يقدم أفضل ما لديه، وإذا لم يبادر مسرح الدولة باحتضان أعمالهم، فمآلهم أن يلوذوا

بالصمت قانعين بالسخط واجترار المرارة. ولدينا مسرح الجيب، مفروض بحكم قيامه أن يقدم التجارب الجديدة التى تبلغ مستوى معقولاً من النضج الفنى والفكرى، لكنه مصرّ على مطاردة نجوم الذوق العام والكتّاب المفلسين، لا فرق بين مسرح الجيب وغيره من المسارح، المهم أن توقع عقداً وأن تقبض أجراً والباقى بعد ذلك متروك للنوايا الحسنة، والجمهور طيب القلب، وأنت وشطارتك فى أن تجمع الناس حول عملك، وستجد بين النقاد المدلّسين من يرحب به ويدور بالدعاية له بين الناس، ولن تعدم تعليقًا هنا وبرنامجًا هناك، وينتهى الأمر على خير ما تحب وترضى.

دعك من هذا كله، فلست أنوى أن أجدد الأحزان، لكننى أنوى أن أقدم بعض النماذج الجيدة لكتّاب جدد لم يعرفوا سبيل مطاردة كبار المخرجين أو صغارهم، ولم تتلوث أقدامهم - بعد - بالسعى وراء من يجيزون ويرفضون.. ».

بعد ذلك قدمت يسرى الجندى و« أبو العلا » السلامونى وآخرين.

المهم أن هذه هى الصورة التى كان على هؤلاء الكتّاب مواجهتها أوائل السبعينيات : كان قطار المسرح يمضى، بغير توقف، فى رحلة انهياره الحزين.

فى هذا السياق ... كيف لعمل مثل «اليهودى التائه» أن يجد سبيلاً لخشبة المسرح؟ ليس عجبًا أن يبقى بين أوراق كاتبه، فلا ينشر إلا بعد أكثر من ثلاث عشرة سنة من كتابته ولا يقدّم - كاملاً - حتى الآن.

فى هذا السياق.. لم يكن أمام يسرى وزملائه إلا أن يحاولوا طرق أبواب مسرح «الدرجة الثانية» أعنى مسرح الثقافة الجماهيرية أو مسرح الأقاليم. وحتى هنا كان «الإعداد» يلقى ترحيبًا أكثر من التأليف.. (فحتى هنا كان صغار المخرجين مشدودى الأبصار نحو مسرح العاصمة، ومن ثم فهم لا يغامرون بتقديم مؤلف لم يسبق أن أجازه هذا المسرح)، وقدم ليسرى إعداد لأكثر من عمل عن بريخت (حكاية جحا والولد قلة عن «دائرة الطباشير» و«بغل البلدية» عن السيد بونتيلا) وأخيراً - بعد أن كاد ينصرف تمامًا عن المحاولة، وَهمّ بالعودة إلى مدينته البعيدة - قدم له مسرح الثقافة

الجماهيرية : «على الزيبق» و«حكاية الزمان» و«المحاكمة» وغيرها.

ومن مسرح الدرجة الثانية لمسرح الدرجة الأولى : كان سمير العصفورى – مدير مسرح الطليعة – يتبنى مفهومًا ما للمسرح الشعبى – أعترف أننى لم أستطع أن أتبين ملامحه بوضوح، رغم متابعتى كل العروض التى قدمت فى إطاره، كل ما كان يعنيه أن يكون العرض مزيجًا من الدراما والموسيقى والغناء وحركة المجموعات، وأن يتناول موضوعًا له صفة «شعبية» أو «تراثية» – وفى هذا الإطار أخرج العصفور ليسرى الجندى مسرحيته : يا عنتر، ثم أبو زيد الهلالى سلامة (١٩٧٨/٧٧).

وتم الاعتراف الرسمى بيسرى الجندى كاتبًا مسرحيًا حين قدم له المسرح «القومى» «رابعة العدوية» فى ١٩٨٠ وأصبح يعهد إليه ببعض «المهمات المسرحية الرسمية» على نحو ما حدث في احتفال وزارة الثقافة بشوقى وحافظ فى ١٩٨٢ فعهد إلى يسرى بكتابة عمل عنهما قدمه باسم «حدث فى وادى الجن» عرض عدة أيام، ثم انفض «سامره» حين انفضت الاحتفالات، وتوقف نهر الكلمات الدافق، ورفعت الأقلام وجفّت الصحف.

وسنرى فيما بعد كيف أفاد يسرى من هذا كله وفيم استخدمه.

* * *

«مسرحية عنترة» – وأنا أعنى هنا النص المنشور (١٩٧٧) بطبيعة ما دأب مخرجو العروض فى تلك السنوات العجاف على إحداثه فى النصوص من حذف وإضافة وتعديل وتبديل وتقديم وتأخير بدعوى أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى، ومن ثم فمن حقه أن (يؤلف) من المادة الخام التى يقدمها له الكاتب – تبدأ «بمدخل» تثبت فى هامشه ملاحظة بالغة الغرابة، إذ يذكر «هذا المدخل ربط غير ملزم الإخراج – بمسرحية «على الزيبق» التى قدمها مسرح السامر للمؤلف سنة ١٩٧٣.. إلخ» فماذا يعنى هذا المدخل وهامشه الغريب؟

هل يعنى أنه يصلح لتلك المسرحية وهذه المسرحية، وربما لسواهما أيضًا؟

هل يعنى أن علينا إسقاطه والتوجه مباشرة نحو المسرحية؟

أيًا ما كان الأمر، فليس هذا غير وجه من وجوه التنازلات التى يجد الكتّاب أنفسهم فى مواجهتها إن شاءوا أن يقدم أعمالهم كبار المخرجين أو صغارهم!..

والمسرحية - بعد - لا تضيف إلى ما هو معروف عن سيرة عنترة الشىء الكثير، لكنها تعيد صياغة شروطها كى تؤكد عبث الطموح الفردى ولا جدوى سعى عنترة، العبد، للخلاص وحده بعيداً عن جماعة العبيد : كان عنترة عبداً، لكنه وضع سيفه فى خدمة سادة عبس، فأعفوه من أعمال العبيد، وسمحوا له بحمل السيف وغشيان مجالسهم وسكتوا - على مضض - عن أشعاره التى تتغنى بعبلة، وتعبر عن غرامه بالبيضاء الحرة. وحين أنقذ عنترة القبيلة من غزوة غادرة كان شرطه أن يعترف أبوه شداد ببنوته، وتحقق الاعتراف فتقدم عنترة بطلب يد عبلة ثم خرج فى طلب «النوق العصافير».. إلى آخر ما ترويه السيرة.

غير أن السؤال الأساسى الذى تطرحه صياغة يسرى الجندى لسيرة عنترة هو : هل أصاب عنترة أم أخطأ حين اختار أن يضع سيفه فى خدمة سادة القبيلة.. وأخيراً، هل انتصر أم انهزم؟..

هذا الحوار يدور بين اثنين من العبيد : الحبشى، الذى كان رفيق عنترة وصديقه حتى تخلى هذا عن العبيد متعلقًا بأستار السادة، ويمامة التي تهوى عنترة - ويهواها الحبشى - وفى أحشائها جنين منه :

الحبشى : لست أكرهه ولكن أزدريه. باع نفسه، ساوم الأوغاد حتى يقبلوه كوغد ثم صار اللعبة المثلى لهم، ثم ها هم أهلكوه (صمت) أى شىء قد تغير بعدها كيما يسرّ له العبيد؟ ما تصدّع عالم الأوغاد أبداً، ما تغير قط شىء من عذابات العبيد(..) أنت بلهاء غبية، لم يكن يعنيه أنت ولا سواك.. إنما تعنيه نفسه.. نفسه أبداً وحسب، وهى من قد أهلكته. لم تكن تعنيه آلام الخليقة ولا عذابات العبيد، إنما يعنيه أن ينجو بنفسه..

يمامة : أي شيء كان يملكه لنا؟كيف يملك أن يغيّر كل هذا؟ ذا سؤال كان يطرحه يؤرقه ليالي، وهو لم يطرحه إلا بعد أن عاني وحاول..

تلك هي القضية إذن. في عالم العبيد ماذا بوسع العبد أن يفعل كي يتحرر، وهل يتحرر إن انسلخ عن هؤلاء العبيد مصعداً نحو أولئك الذين يملكون عنقه وحده؟

بعبارة أخرى : هل في وسع فرد واحد - بالغة ما بلغت شجاعته أو إمكاناته - أن يقف في وجه نظم يدعمها نفوذ السادة المادي ونفوذ الكهنة الروحي معًا؟...

إن هزيمة عنترة : إلقاءه السيف وتخلي عبلة عنه واستسلامه للقتل في النهاية إجابة السؤال. الوجه الآخر للسؤال هو : هل حقًا لم يكن أمام عنترة سبيل آخر؟

في المشهد الأخير يظهر شيطان الحبشي لعنترة - بعد أن قتله واحد من السادة لرفضه خيانة رفاقه العبيد مقابل أن يتحرر - ويشهد العبيد الحوار ويشاركون :

الحبشي : العلة أنك تهرب منذ بدأت.

عنتـــرة : (دون أن يلتفت) أهرب.. أهرب من ماذا يا حبشي؟

الحبشي : تهرب من وهج الحرية (...) تهرب منها حين تكبل نفسك حين تولي وجهك نحو الأوغاد لتصبح وغداً لتحقق عيشًا سهلاً وسط عفن.

عنـترة : ما كنت لأملك غير سبيلي ذاك..

الحبشي : تخدع نفسك..

العبـيد : تعرف عالمهم أنت الشاعر ذو العينين الثاقبتين.. لا تملك هربًا من وعيك..

الحبشي : ومع ذلك تجري نحوه...

العبـيد : تهرب منا نحن سبيلك...

الحبشي : تفضحه حين تُحاصر.. ثم تعود وتجري نحوه.. شَرَك صعب..

في هذا الشرك الصعب سقط عنترة فأطبق عليه : تخلي عنه العبيد، ولم يرض عنه - أبداً - السادة، منحه النعمان بن المنذر مهر عبلة كي يصبح تابعًا له، وأداة في الصراع الدائر بين كسرى وقيصر، ويقول لنا كورس العبيد في النهاية : إن اللعب مع

السادة جد خطير، والصفقة دومًا خاسرة.

هكذا صاغ يسرى الجندى سيرة عنترة، غير أنه في الوقت الذى يبدد فيه وهم الطموح الفردى، ويؤكد فيه أن عنترة قد هزم وقتل لأنه تخلى عن العبيد، يروح كى ينزل «الإله - على العجلة» كما كان يفعل المسرحيون القدامى، وهو هنا «النور الذى يتبدى فى مكة» إنه يخدر حس مشاهديه بدل أن يعمق وعيهم باستحالة الخلاص دون تماسك جماعة العبيد، أو دون اتحاد «كل الفقراء»- كما فى مسرحيته السابقة. إنه يخدر حسنا ويعلق أمل العبيد فى التحرر على نجم لايشرق منهم ومن رفضهم أن يظلوا عبيداً للأبد..

ولكن يسرى الذى كان قد تمرس بمطالب الذوق العام ونزوات المخرجين، جعل فى مسرحيته كل ما يرضيهم : إسراف فى مشاهد الرقص والصخب والشراب بين مجالس السادة وحانة العبيد، شخصية شيبوب : المهرج، المهذار، السكير، الحكيم (حاول أن يقترب فيه من مهرج «لير» غير أنه تحول لشىء آخر) إحكام التشويق فى استخدام الأيام الباقية على رجوع عنترة، مشاهد العنف، حيث يقتل عنترة وعبدان آخران على المسرح، المفاجأة المتمثلة فى معرفة عنترة بالسر، ثم مواجهته لشداد.. إلخ..

وانفسح المجال أمام المخرج للرقص والغناء وحركات كورس العبيد، وضاعت الكلمات القليلة التى قالتها المسرحية عن وهم الطموح الفردى واستحالة التحرر بخدمة السادة!.

* * *

حقق يسرى الجندى أقصى ما يمكن أن يبلغه كاتب مسرحى فى مصر : أن يعرض عمله على خشبة المسرح «القومى»، وأن يقوم ببطولته نجومه حين عرضت له «شهيدة العشق الإلهى» فى ١٩٨٠ ولعبت بطولتها السيدة/ سميحة أيوب - مديرة المسرح وقتذاك، وعدد آخر من النجوم.

وربما رأينا أن الإشارة إلى السيدة/ سميحة أيوب الممثلة - المديرة ليست ملاحظة شكلية فقط، بل لعلها تدخلت فى صميم المسرحية ذاتها، بل لعلها كانت الدافع الأول وراء كتابة المسرحية ذاتها!.

ولنبدأ بالنظر فيما نستطيع استخلاصه - وسط ركام هائل من الأخبار والأقوال والأشعار والخوارق والأساطير والكرامات - حول شخصية رابعة بنت إسماعيل التى عاشت فى بصرة القرن الثاني الهجرى.

أول ما نلاحظه اضطراب أخبارها فى كتب التاريخ والتصوف، وقد تنبَّه باحث كبير هو الدكتور عبد الرحمن بدوى إلى هذا الاضطراب، وقلة ما نعرفه عنها على وجه اليقين (د. عبد الرحمن بدوى، شهيدة العشق الأولى، المقدمة والصفحات الأولى بوجه خاص) غير أنه - وهو من هو - لم يستطع أن يجد فى المراجع التى رجع إليها ما يستطيع أن يبدّد هذا الاضطراب.

وما هو معروف عنها على وجه اليقين - وما استخلصه عبد الرحمن بدوى - هو «أنها ولدت فى أسرة فقيرة جداً فى البصرة، وأنها تنسب إلى بنى عدوة بالولاء، وأنها لما كبرت ومات والدها وهى لا تزال فى صباها حدث فى البصرة قحط، فتفرقت وأخواتها الثلاث هائمات على غير هدى. فرآها ظالم أسرها وباعها بستة دراهم لرجل أثقل عليها العمل، وأنها كانت تسير ذات يوم فرأت رجلاً ينظر إليها نظرة شر، فهربت، وفى الطريق ارتمت على التراب وهى تناجى الله، فسمعت صوتًا يقول : «لاتحزنى.. ففى يوم الحساب يتطلع المقربون فى السماء إليك ويحسدونك على ما ستكونين إليه...» فلما سمعت هذا الصوت عادت إلى بيت سيدها وصارت تصوم وتخدم سيدها وتصلى طوال الليل..».

وحتى هذا الاستخلاص نفسه لا يخلو من مسحة أسطورية، ويصل الاضطراب حد تحديد سنة موتها. فعلى حين تجمع جمهرة الباحثين على تحديد سنة موتها فى ١٨٥ هـ (٨٠١م) ينفرد الأستاذ / أحمد أمين بأن يضيف إليها خمسين سنة كاملة فيصل بها إلى ٢٣٥هـ (ظهر الإسلام. ج٤ ص ١٥٥) ويمتد إلى صحة الأقوال التى تنسب إليها. فأشهر الأقوال التى تنسب إليها : «ما عبدت الله خوفا من ناره ولا طمعًا فى جنته فأكون كالأجير السوء، عبدته حبًا له وشوقًا إليه»، يتردد - بمضمونه ونصه - منسوبًا

لعلى بن أبى طالب.

ثم إن العصر الذى عاشت فيه رابعة لا يسمح بنسبتها إلى التصوف - بمعناه الاصطلاحى ومدلوله الإيديولوجى،إنما ينسبها إلى ظاهرة أخرى هى ظاهرة الزهد التى كانت جنينًا للتصوف. ويقدم الأستاذ الدكتور حسين مروة تعريفًا دقيقًا لهذه الظاهرة وللعلاقة بينها وبين ما تطورت إليه (انظر : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية ج٢، ص١٤٣ وما بعدها). وعنده أن ظاهرة الزهد - التى بدأت حوالى منتصف القرن الأول الهجرى «كأثر من الآثار القوية العميقة التى نتجت عن الصراع المتفجر فى المجتمع العربى - الإسلامى وهو فى بداية تكوّنه. ومما يسترعى الانتباه هنا أن تفجر الصراع هذا حدث فور بروز ظواهر طبقية تشكلت بشكل قبلى (تضخم ثراء الأمويين الذين كانوا بطانة الخليفة عثمان وولاته فى الأقاليم). لقد بدأ التفجر إذن اجتماعيًا، ثم اتخذ تعبيراته السياسية بالصدامات المسلحة والتكتل القومى حتى تعمق واتسعت قاعدته الاجتماعية، فأخذ من هنا يجد تعبيراته على الصعيد الفكرى. وعلى هذا الصعيد اتخذ الصراع دوائر عدة، تتناقض وتتفاعل فى وقت واحد.. كانت ظاهرة الزهد إحدى هذه الدوائر.. (..) ويمكن التعبير عن هذا الواقع التاريخى بطريقة أخرى، فنقول إن التصوف بدأ كينونته الحقيقية زهداً مسلكيًا عدميًا ثم تطور إلى موقف فكرى يتضمن معارضة ذات وجهين : دينى (التأويل) وسياسى (استنكار الظلم الاجتماعى والاستبداد). وسنرى بعد كيف يتحول فى المرحلة العليا لتطوره إلى شكل جديد من أشكال الوعى الفلسفى عند العرب فى القرون الوسطى».

رابعة - إذن - ليست متصوفة لكنها زاهدة. ومفهوم «الحب الإلهى» أو «العشق الإلهى» الذى يرتبط بها قد نسب إلى عدد غيرها من زهَّاد البصرة «ولكن رابعة اشتهرت به وارتبط باسمها أكثر مما ارتبط بأسماء هؤلاء الزهاد، لعناية خاصة بها من الصوفية ومؤرخى التصوف، نظراً لكونها امرأة كما يبدو، ولعله بسبب من هذه النظرة أضفوا عليها نوعًا من القداسة الأسطورية، وأضافوا إلى سيرتها صورة من السلوك

«الروحى»، وأجروا على لسانها أقوالاً هى جميعًا أقرب أن تكون من صور السلوك والأقوال التى عرفها عصر التصوف الحقيقى لا عصر الزهد الذى لا يزال سابقًا لمرحلة النضج والتحول..».

جاء فى كتاب الدكتور بدوى (ص٢٣) : حكى عن رابعة العدوية - رحمها الله - أنها كانت إذا صلت العشاء قامت على سطح لها وشدت عليها درعها وخمارها ثم قالت : «إلهى! أنارت النجوم ونامت العيون وغلقت الملوك أبوابها وخلا كل حبيب بحبيبه وهذا مقامى بين يديك..».

ويقف الدكتور مروة (ص١٨٢ - ١٨٣) وقفة تحليلية طويلة أمام هذه النجوى الملتاعة، ويراها تحتوى «إنسانًا» يحترق ألمًا وظمأ إلى الحب البشرى الطبيعى، حب الإنسان للإنسان الآخر. أما هذا الذى يسميه الصوفية «بالحب الإلهى» فى مسلك رابعة ومناجاتها، فلم يكن سوى الحساسية العاطفية التى تبلغ - لثقل وطأة الحرمان المادى أو صدمة الفشل الحادة - مبلغًا عاليًا من رهافة الخيال وطاقة التجريد.. واقع هذه الشخصية هو واقع «أرضى» نبت - عبر الظروف المأسوية الخاصة - فى ظروف مأسوية اجتماعية عامة، ثم جاء الصوفية المتأخرون فأطّروا هذا الواقع بإطار غيبى أسطورى، ليجعلوا منه أصلاً صوفيًا يؤسسون عليه مفهوم (الحب الإلهى) فى مرحلة تاريخية لم تكن قد نضجت فيها - بعد - الأسباب الكاملة لانعطاف المفاهيم الزهدية البسيطة إلى مفاهيم التصوف النظرى والأيديولوجى...».

تلك خلاصة التحقيق التاريخى والفكرى حول الزاهدة رابعة بنت إسماعيل التى عاشت فى بصرة القرن الثانى الهجرى. فكيف صاغ يسرى الجندى «رابعته وبصرته»، وهل نجد فى عمله أى لون من ألوان التحقيق الفكرى، أو أى تفسير لمفهوم الحب الإلهى الذى ارتبط بها؟

من البداية يوحّد الكاتب بين رابعة والبصرة، فهى البصرة وجحيمها، وهى البصرة ذات الوجه المختلط الألوان، لكن ملامح البصرة - كما يقدمها لنا - لا تختلف عن

ملامح أية مدينة أخرى : تتجاور فيها المساجد والمواخير، الغوانى والزهاد، الأمراء والشحاذون، التخمة والمجاعة. ومن المجاعة تبدأ قصة رابعة : تفتحت عيناها على موت أبيها - الحمّال الفقير - تحت أقدام المتدافعين كى يفوز بحفنة غلال، وهى - حين تبدأ المسرحية - قد تجاوزت الثلاثين (لأسباب واضحة لا يستطيع يسرى الجندى أن يقدمها قبل أن تبلغ الثلاثين.. على الأقل!) يراها أهل الحى الفقير : الإسكافى واللص الصغير وبائعة الحلوى والحمال الطيب، كل من وجهة نظره، ونراها نحن جموحًا شموسًا سليطة اللسان سبّاقة إلى الشجار والملاحاة، ضيقة بالحى وأهله الفقراء أشد الضيق، تعى - وعيًا حاداً - مهانة التسول، وتلقى فى وجه الآخرين بصورة عالمهم البشعة لكنها لا تفعل شيئًا سوى أن تكيل السباب للجميع دون تمييز. يقول لنا الراوى : «فى كل صباح يأتى تشتعل النيران بداخها.. وتفر بها لخلاء البصرة.. تجلس ما بين الحدين.. ما بين قصور البصرة وجحور البصرة. . ماذا تريد رابعة؟ - «إنها لا تريد أن تكون شاة أوغانية، هى فقط تريد ألا تفعل إلا ما تبغى»، وهى ترفض قلب الحمال الفقير الذى يعرض أن يتزوجها فيطعمها - والطعام قليل - ويدفئها بقلبه المتلئ عاطفة وحبًا.

وكأنما من قلب الحلم يظهر بهاء الدين : يتعرض لخطر فتنقذه رابعة، وبمجرد أن يقول لها بضع كلمات عن أنه يفتقد فى البصرة الحب والعطاء والنبل والقناعة، تقع فى هواه «ويحك رابعة. هو لا يكذب.. أول وجه ألقاه فلا يكذب، بل يفصح عن وجه آخر للبصرة(..) ما كنت لأعرف أن البصرة يمكن أن تنبت روحًا تتفجر بالطيبة والنبل وأحلام خضراء.. رغم ضياء السطوة والمال.. (..) ذاك الرجل الباهر يملك أن يصنع دنيا أخرى لا أعرفها.. لا تعرفها البصرة..».

ووراءه تمضى إلى البصرة، إلى قلب البصرة : نرى السوق والنخاسين وواحداً من المتصوفة (يصر المؤلف على أن يذكر اسمه، وهو الاسم الوحيد الذى ينتمى فعلاً لمتصوفة البصرة!)، ومن السوق يستدرجها أبو الفضل النخاس فتنقاد له بزعم أنه سيوصلها لبهاء، تنقاد ببساطة مذهلة مثل بساطتها فى الوقوع فى هواه : هو «تاجر وتقى»

وتلميذ للشيخ تقى الدين، نموذج - رجل الدين الذى يقف عند الجزئيات الصغيرة، لا يتجاوزها ليرى أصل الواقع، فى تعقده وشموله : «أنا ما جئت لأصلح ما أفسده الدهر بتلك البصرة، لكنى جئت فحسب لأدفع شراً عن رجل مسكين.. » ويلبسها النخاس ثياب الغوانى؛ ليعرضها فى سهرة التجار مع كبير الشرطة فى دار سالم، التاجر المنافس لبهاء، وتدور بينهما مزايدة يفوز فيها سالم (بأموال الناس!) لكنه لا يستطيع أن يفوز من رابعة - اللبؤة - بشىء ويعقد بهاء صفقة مع سالم يستردها بها - ويتحقق اللقاء الكامل بين الحبيبين المهمومين بآلام الناس :

بهاء : يجذبنى نحو الشيخ تقى الدين ما يؤلمنى من أحوال الناس، ويجذبنى نحو الشيخ ما يحزننى من أحوال البصرة.

رابعة : ولماذا تحمل همّاً لكل شىء يا بهاء؟ لماذا تنغصك نقائص أهل البصرة ما دمت حبيبى أنت بغير نقيصة.. ما دمت الطيبة والنبل؟

بهاء : لا يا رابعة.. لا.. ما خلق الله المرء ليتباهى بالطيبة أو بالنبل بل كى يطلبها فيما حوله.. وإلا.. كيف تطيب حياة المرء إن كان سويًا والعالم مختل من حوله؟ (..) كيف تطيب حياة المرء إن كان سويًا فى دنيا لا تعرف للرحمة ولا للحب ولا للعدل سبيلاً؟.

ولا يقف بهاء عند حد القول، بل يمضى إلى الفعل، وبمباركة شيخه تقى الدين يسافر كى يأتى بقافلة غلال تنقذ أهل البصرة من جشع التجار المؤدى بهم للمجاعة، ولأن بهاء - كما يقول لنا الراوى - كان نتوءاً شاذاً فى وجه البصرة والتجار، كان عليه أن يموت، وتولى سالم ترتيب مؤامرة قتله، واندفعت رابعة فى بكائية طويلة جاء بعدها تحولها : «لكنى سوف أكون النار وحد السيف متحدية هذا القدر القاسى : سكراً وجنونًا ولهيبًا فى الدم» ومن ثم نراها - على الفور - غانية ذات سطوة كأشهر غانيات التاريخ : تشرب فلا تسكر، وتعربد فلا تضعف، وتقسو فلا ترحم، ويتساقط الرجال على قدميها، فتركلهم الواحد بعد الآخر، ويقبِّل كبير الشرطة قدميها، وتركب ظهر أبى الفضل

النخاس وتهزأ بالجميع، فأى انتقام رائع حققته رابعة!.

غير أنها سرعان ما تمل حياتها تلك : حياة تافهة ومتع تافهة ورجال تافهون، وهى مغللة، حتى جسدها هذا اللزج قيد يغللها. وحين يعترف لها سالم بأنه قاتل بهاء تبدأ تحولها الأخير، ونبدأ نحن فى الاستماع إلى أصداء مما قالته رابعة البصرة الحقيقية : «يا صاحب هذا العالم.. يا من لا سيّد إلاّه.. لم يبق سواك.. لم يبق سواك فجئتك لا ترفضنى.. ولا تدر وجهك عنى.. أدر سمعك لفؤادى.. أدر لعذابى بعض حنانك يا حنّان.. (..) فلترفع عنى تلك الأغلال.. فلتأخذنى من دائرة النار إليك.. ولا تخذلنى لا تردنى عن بابك يا حنان.. يا ودود.. يا ذا الأيادى التى لاتحصى يا ذا الجود.. إلخ».

وتعتزل رابعة ويشتهر أمرها فى البصرة كواحدة من المتصوفة والزهاد، وهى ترى الشر فى العالم وتعرفه، لكنها - من حيث هى كذلك - لا تملك إلا أن تتوجه بالدعاء : «يا من لاتدركه نهايات العجز البشرى.. يا من لا تدركه نهايات الوهم البشرى.. يا من لا تدركه نهايات القدر المحتوم.. لا تجعل بؤس العالم قدراً محتومًا.. افتح بابًا للنور يا إلهى بابًا للعون..».

هذه رابعة وتحولاتها عند يسرى الجندى. ولنرجىء ملاحظاتنا عنها لنرى من حولها : لقد أحاطها الكاتب بعدد كبير من العناصر التى تكفل لمسرحيته القبول عند الذوق العام: ثمة هؤلاء من الحى الفقير (الاسكافى - المتسول - بائعة الحلوى) والحوار الذى يدور بينهم حول حياتهم وتفاصيلها، وبرقوق - اللص الصغير الذى يحتل مكانته فى قلب البناء الميلودرامى الذى يغلّف به يسرى الجندى عمله كله، ظل لصًا صغيراً حتى تحدى كبير الشرطة - من أجل رابعة و بسببها - فأصبح يقطع الطريق على القوافل، وهو فى النهاية يقتل كبير الشرطة الذى يقتله بدوره. وهند صديقة طفولة رابعة التى تضيع فى قصور البصرة وتعمل دائمًا على أن تحقق انتقامها منها، فتحاول شراءها فى البداية وتسوطها في النهاية، ولا بد لكاتب متمرس بمطالب الذوق العام أن يوقع بها أقسي انتقام فتعود إلى الحى القديم منبوذة بعد أن خسرت كل شىء لتموت فيه.

وحسن، الحمال الفقير الطيب الذى يجن حين تضيع رابعة فى البصرة ويظل يصحبنا بهذيانه حتى المشهد الأخير. والشيخ تقى الدين، ومتصوف عابر، وسوق ونخاسون، وتجار وقتلة، وحانات وملاه، ورقص وإنشاد.

يبقى السؤال الأساسى حول شخصية رابعة ذاتها : وبصرف النظر عن اقترابها أو ابتعادها عن رابعة التى قدمت التحقيق السابق عنها، هل تبدو شخصية متسقة متكاملة مقنعة فى تحولاتها ؟

لا يمكن أن تكون الإجابة بالإيجاب : فهذا الحى الذى نشأت فيه ووعيها الحاد بقسوة الحى، وبشاعتها وانتظارها حتى جاوزت الثلاثين بسنوات عالة على رجل متسول، وسقوطها فى هوى بهاء الدين لكلمات قليلة قالها، واستسلامها للنخاس كشاة ضعيفة، ورفضها لصاحبها الذى دفع ثمنها، ثم سقوطها لقاع العهر والتبذل بعد قتل بهاء، وقرفها المفاجىء من حياتها - لاحظ أنه قبل أن يعترف لها سالم بأنه قاتل بهاء - كى تتحول إلى الله.

أقول : إن كل هذا «كولاج» مضطرب، يتنافر ولا ينسجم - لكن الهدف كان كتابة أكبر عدد من المشاهد تقدم مساحات متسعة لأداء ممثلة عظيمة (ولنلاحظ هنا عابرين أن رابعة قدمت فى فيلمين سينمائيين، وفى برنامج إذاعى شهير، غنت فيه أم كلثوم ولعبت السيدة سميحة أيوب نفسها دور رابعة) : هى فى المشاهد الأولى جموح، سليطة اللسان تهزأ بالجميع، ثم هى رقيقة الحس تناجى القمر، وهى عاشقة يضنيها الشوق، ويذيبها الهوى، وهى غانية، وهى عاهرة، وهى معشوقة الرجال، تسومهم الذل بغير حساب، يشتهيها الجميع ويهوون على أقدامها تقبيلاً، ثم هى متصوفة تُضرب بالسياط وهى هائمة فى عشق الله، ترى الشر فى العالم وتدعو الله كى لا يجعله قدراً محتومًا.

والآن قل لى : هل تتمنى ممثلة كبيرة دوراً أروع من هذا الدور؟

ولا تقل لى : إن تفصيل الأدوار على قد الممثلين والممثلات أمر قديم، وليس بدعة فى مسرحنا أو مسارح العالم. هذا صحيح ولكن أن تتنافر ملامح الشخصية الواحدة

وتضطرب وتتناقض - دع الآن التمسح بشخصية لها أصولها التاريخية، ورصيدها العاطفى والوجدانى الهائل- وتبقى الشخصيات الأخرى أقنعة دون تعمق، مجرد تكئات ومبررات كى تتألق الشخصية الأولى وتنفرد وحدها - فهذا هو الخطأ والخطر.

لكن السيدة / سميحة أيوب كانت مديرة المسرح - وهى تلك التى تملك أن تجيز أو لا تجيز، وهى التى يسرّت كل أمر عسير كى تبقى على الخشبة أطول مدة ممكنة، تلعب دوراً أخلص كاتب المسرحية فى كتابته - حتى كاد أن يقضى على مسرحيته ذاتها!

* * *

يسرى الجندى حالة «نموذجية» - بالمعنى الذى يقصده الأطباء - تشخّص علل ثقافة متردية ومسرح ساقط : كاتب جاد، قرأ وتعلم وفهم، يصدر عن مواقف فكرية سليمة، ويعرف أصول صنعة الكتابة الدرامية معرفة جيدة، ويعيش هناك بعيداً فى دمياط، تخايل عينيه أضواء العاصمة الملعونة المشتهاة، وحين جاءها لم يتلبث طويلاً حتى عرف قدر التنازلات المطلوب منه كى تقدم أعماله، ومن ثم يجد مكانًا فيها، تردد قليلاً، ثم بدأ رحلة التنازلات.

من الناحية الأخرى طرأ عامل جديد حسم أى أثر متلكىء للتردد : مسلسلات التليفزيون والإسراف فى إنتاجها والتنافس عليه - بريالات النفط ودنانيره ودراهمه - حين جاءت هذه الموجة واشتدت بعد منتصف السبعينيات وجدت كتّابا كثيرين متأهبين للقائها، وكان من بينهم يسرى الجندى : بثقافته الجادة وحسه الدرامى اليقظ وقدرته على تركيب المواقف وصياغة الحوار.

وها هو اليوم : الكاتب الذى كان يحثّ ويحرض على وحدة كل الفقراء، لا يبالى إن كان ما يعرض له على شاشات التليفزيون عملاً عن عبد الله النديم، أو إعداداً لعمل من أعمال موسى صبرى!.

وليس بعد هذا كلمة تقال..

* * *

وحين فكر يسرى الجندى فى أن يهبط العاصمة، يلتمس مكانًا فى مسارحها وصحفها وحياتها الثقافية، لم يكن وحده، كان معه صديقه وزميله فى مهنة التدريس وابن مدينته وجيله، محمد أبو العلا السلامونى.

مرة أخرى : أرجع إلى مقالَىْ روز اليوسف اللذين أشرت إليهما، فى المقال الثانى منهما قدمت للسلامونى عملين : «الحريق»، و«فرسان الله والأرض»، وعن هذا الأخير كتبت : «فرسان الله والأرض»، اختار الكاتب موضوعها هذه العلاقة الغنية المعقدة بين شخصيتين من أعظم شخصيات التاريخ الإسلامى : عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد. تبدأ «فرسان الله والأرض» بداية درامية مثيرة : اللقاء بين عمر وخالد فى المدينة، بعد أن أصبح عمر أميراً للمؤمنين، فعزل خالداً عن الإمارة والقيادة وصادر نصف ماله. هذا اللقاء مبارزة بالأفكار بين رجلين لكل منهما طباع الجندى الحق، وإن اختلفت منهما الملامح بعد ذلك.

بعد هذا اللقاء يرجع الكاتب ليتتبع العلاقة بين الشبيهين - النقيضين من جذورها : المنافسة والمصارعة فى الفتوة والشباب، سبق عمر إلى الإسلام، وبقاء خالد على عدائه حتى أسلم حين أحس أنه خسر قضيته، فلم يكن عداؤه للإسلام إلا التماسا ليقين زائف فى صحراء مترامية تخلو من اليقين، كان السيف يقين خالد. أما تحقيق العدل فجوهر عمر، ذلك إذن هو الخلاف بين الشبيهين - النقيضين، وجوهر الدراما فى هذه المسرحية بحث كل من الرجلين العظيمين عن معنى لحياته، عن يقين يلوذ به فى هذه الصحراء الجهمة التى تخفى فى قلبها الخبىء ما لا يستطيع أحد أن يتنبأ به، وجده أحدهما فى البحث المتوتر عن العدالة ووجده الثانى في مجابهة الموت كل صباح، لهذا ندم عمر بعد عزل خالد : «استحق المجد بيقين، واستحق العزل بظن..» وظل خالد بعد عزله يعيش فى أبعد أطراف الدولة الإسلامية، يغير مع مجموعة قليلة على ما تبقى من أرض الروم، لم يضع سلاحه حتى أسلم الروح، وليس فى بيته إلا تلك العدة التى تجسد معنى حياته : السيف والجواد.

و«فرسان الله والأرض» عمل مسرحى ناضج، يستند إلى التاريخ ويصوغ أحداثه صياغة ذات نسيج شاعرى رقيق، ويختار من تراثنا شخصيتين عظيمتين فيقدمهما فى ضوء معاصر، بعيداً عن المبالغة الميلودرامية الفجة أو التقديس الزائف، ما أجدرها بأن تجد مكانا على مسرحنا : باعثًا على استنهاض مزيد من الهمم الحائرة وتأكيداً لملامح وجهنا العربى.. ».

ولكن كيف كان لمثل هذه المسرحية أن تجد مكانًا ؟

فى السنة نفسها (١٩٧١) تفجرت قضية ساخنة هى اعتراض رقابة الأزهر على عرض باسم «ثأر الله» لكرم مطاوع عن مسرحيتى عبد الرحمن الشرقاوى : «الحسين ثائراً وشهيداً» وقد لا يكون هنا مجال التفصيل فى هذه القضية، فأكتفى بأن أسوق فقرة واحدة مما جاء فى تقرير «مجمع البحوث الإسلامية» الذى اجتمع برئاسة الإمام الأكبر شيخ الأزهر - للنظر فى أمر المسرحية : «رأى المجلس أن المسرحية بما تناولت من موضوع وحوار تعتبر فتحًا لباب «الفتنة الكبرى» - كما عرفت بذلك فى تاريخ المسلمين.. وبعثًا لأخطار تَحرّج جمهور المسلمين وفقهاؤهم من إثارتها (...) كما يرى المجلس أن إعادة مثل هذه الصور إلى أذهان المسلمين فى حاضرهم - بطريقة العرض المسرحى بخاصة - يساعد على تفتيت وحدتهم وتمزيق شملهم وإثارة الفتنة بين طوائفهم وجماعاتهم، ويحدث بلبلة فى الرأى العام الإسلامى فوق أنه يمكن لأعدائنا من الطعن فى سلفنا واستغلال ذلك فى النيل منا.

«بناء على ذلك: قرر المجلس الموافقة على تقرير الفحص المبدئى ومنع عرض هذه المسرحية وإبلاغ هذا القرار إلى السيد وزير الأوقاف وشئون الأزهر مع رجاء إبلاغه إلى السيد نائب رئيس الوزراء للثقافة والإعلام وإلى السيد نائب رئيس الوزراء ووزير الداخلية ومن يرى سيادته إبلاغه ممن يعنيهم الأمر.. » (انظر ملفًا كاملاً عن هذه القضية فى مجلة «المسرح» نوفمبر سنة ١٩٧٩).

كان كاتب المسرحية قد قدم كل التنازلات المطلوبة من جانب الشيوخ وكانت البروفات قد اكتملت، وجاء قرار المنع حاسمًا لا مراجعة فيه، وفتح كرم مطاوع أبواب المسرح أمام الجمهور كي يشهد البروفة النهائية.. وليلة العرض الوحيدة، كان النظام الجديد، قد بدأ، و«الرئيس المؤمن» يغازل المشاعر الدينية والجماعات الدينية على السواء، مستقويًا بها جميعًا على أعدائه الحقيقيين والمتوهمين.

فكيف لمثل هذه لمسرحية «فرسان الله والأرض» أن تجد مكانًا ؟

وكان السلاموني قد نجح - بعد جهد طويل متصل - في أن ينشر إحدى مسرحياته - وهي «الحريق» - في سلسلة الكتاب الأول التي كان يصدرها المجلس الأعلى للفنون والآداب، ومن يعرف شيئًا عن هذا المجلس يعرف أن نشر هذا الكتاب الأول كان «مَنًّا وأذى» يقتضي إثبات الولاء لمسؤولي المجلس ومطاردة أعضاء اللجان وبعدها. يخرج الكتاب من المطبعة إلى سراديب المجلس ودهاليزه.

وكأنما أراد المجلس أن يعتذر عن نشر هذه المسرحية، فعهد بتقديمها إلى كاتبة لا علاقة لها بالأمر كله هي السيدة صوفي عبد الله (عضو لجنة القصة كما هو مثبت في التقديم!) فكتبت تسفهها وترى فيها عنفًا وفجاجة: «قد يختلف الناس بعد هذا التجسيد الذي اختاره المؤلف لختام المسرحية، أو لجزء منها على الأقل. فقد يرى البعض - وأنا منهم - أن لهم تحفظًا شديداً - وشديداً جداً، على الأسلوب الذي اختاره المؤلف لتعبير الفلاحين المطحونين عن «فك السحر» بسلوكهم وراء زوجة عثمان، فمما لا شك فيه عندي أن المضمون الختامي كان من الممكن التعبير عنه بطريقة «الين وانعم» من هذا. ولا أعتقد أن هذه الطريقة التي تتسم بالفجاجة - على أخف النعوت - تمثل حقيقة طبيعية للفلاح المصري».

غير أننا لا نرى في المسرحية ما تراه السيدة صوفي عبد الله : تدور أحداث «الحريق» في إحدى القرى الصغيرة بشمال الدلتا، وقد اعتادت القرية - شأن عدد من البلاد في هذه المنطقة بينها بورسعيد - أن تمارس طقسًا احتفاليًا في كل ربيع : تصنع

دمية كبيرة تحشوها بالقش، ثم تشعل فيها النار وسط الرقص والغناء يسمونها «اللنبي» ويحتفلون بإحراقها مع بداية الخماسين. هذا الطقس هو بؤرة الحدث في «الحريق» فالإقطاعي الذي يمتلك الأرض والناس، وامرأته - التي كانت راقصة أجنبية - يستعبدان الرجال والنساء ويصران على امتهانهم، فيجعلان بعضهم يقضي أياماً في إعداد دمية ضخمة للاحتفال بإحراقها حين يأتي اليوم المحدد، لأن السيدة تريد أن ترى النار وأن ترقص في وهجها ومن حولها المحرومون والجياع.

ويربط الكاتب ربطًا جيداً بين هذا الطقس، والتوق العارم عند هؤلاء المسحوقين الذين يلاحقون في لقمة العيش أو كلمة الحب، لأن يرفعوا عن أعناقهم - بالقوة، مرة واحدة وللأبد - الظلم الواقع عليهم، لهذا لا نفاجأ حين يكون قصر الإقطاعي أول شيء يحترق وسط هذا اللهب، فينفك السحر الذي يثبط همم الرجال، ويقعد بهم عن انتزاع حقوقهم من مغتصبيهم، لا نرى في النهاية عنفًا أو فجاجة، بل نرى في المسرحية مزجًا رقيقًا بين الطقس البدائي والثورة، بين لقمة العيش وكلمة الحب، إلى قدرة على تصوير الواقع وتحديد ملامح الشخصيات.

بعدها خرج أبو العلا السلاموني مع الخارجين : مدرسًا في إحدى الدول العربية حيث قضى بضع سنوات وعاد أوائل الثمانينيات. وخلال هذه السنوات القليلة الأخيرة شغل السلاموني مكانه سريعًا في خريطة المسرح المصري: قدم له عبد الرحيم الزرقاني «الثأر ورحلة العذاب» (لعب أدوارها الأولى سهير المرشدي ومحمود الحديني وحسين الشربيني) فلفتت الأنظار إليه لاختلاف عمله عن مألوف ما يقدمه المسرح اليوم، وقدمت له مسرحية أخرى باسم «مآذن المحروسة» ونشر ثالثة باسم «رجل في القلعة» من المفروض أن تعرض في الموسم المسرحي القادم.

* * *

لنشهد للكاتب بحسن الاختيار حين جعل من الشاعر الجاهلي امرىء القيس بن حجر بطلاً لتراجيديا «الثأر ورحلة العذاب» فهذا الأمير الشاعر الفارس الذي يعده مؤرخو

الأدب العربي واضع تقليد القصيدة الكلاسيكية العربية وأول أصحاب المعلقات - تختلط في حياته الوقائع بالخرافات، لكنها تتفق على أنه جَدَّ في طلب ثأر أبيه حين ثارت عليه قبيلة بني أسد وقتلته، وعلى أنه كان ماجنا عربيدا، يحيا حياة الصعاليك متنقلاً من مضارب قبيلة لأخرى، وقد أدار ظهره للملك، وتمضي إحدى الروايات إلى القول بأن أباه أهدر دمه لمجونه ومغامراته النسائية التي لا تنتهي، وتمضي أخرى إلى القول بأنه حاول التخلص منه منذ مولده.

فحوالي سنة ٤٨٠م استطاعت قبيلة كندة القوية - ذات الأصول اليمنية - أن تعقد عدداً من التحالفات مع قبائل عدة، وأن تبسط نفوذها على الجزء الأكبر من وسط الجزيرة العربية وشمالها، تحت قيادة حجر - الملقب بآكل المرار، وأحد أجداد امرىء القيس - وبعد موته تفككت القبيلة القوية، لكنها استطاعت أن تستعيد تماسكها من جديد حوالي سنة ٥٠٠ تحت قيادة الحارث بن عمرو حفيد آكل المرار، ومن المؤكد أنه في وقت ما بين سنتي ٥٠٥، ٥٢٩- استطاع الحارث أن يغزو العراق وأن يخلع المنذر اللخمي عن عرش الحيرة - وأن يحل محله، منافسًا قويًا لمملكة الغساسنة في شمال الجزيرة وما يليها من أرض الشام. ورغم أن المنذر استطاع استعادة عرشه بعد زمن قصير، إلا أن المرارة بقيت في الصدور، وظل العداء قويًا بين كندة ولخم، ثم نجح المنذر في أن يرد الهزيمة للحارث وأن يقتله، وبموته تداعى بناء كندة من جديد وتقاسم أبناؤه حكم القبائل التي كان يتكون منها التحالف، فحكم حجر بن الحارث - أبو امرىء القيس - بني أسد في وسط الجزيرة، لكنهم تمردوا عليه وقتلوه بعد سنوات قلائل.

ومن بين الأخبار التي يوردها صاحب «الأغاني» - أشمل المراجع المتاحة عن امرىء القيس - يبدو مؤكدا خبر رحيله إلى القسطنطينية التماسًا لمعونة القيصر - الإمبراطور جوستنيان - الذي قابله بحفاوة ومد له يد العون، بهدف أن تعود كندة شوكة قوية في جانب أعدائه الفرس وحلفائهم ملوك الحيرة، لكنه مات في طريق العودة بالقرب من أنقرة (حوالي سنة ٥٤٠م).

قلت إن الحقائق تختلط بالخرافات في حياة امرىء القيس، من ذلك سبب موته فصاحب «الأغانى» يروى أنه مات بتأثير حلّة مسمومة أهداه إياها الإمبراطور جوستنيان؛ لأنه عرف بأمر علاقة غرامية بينه وبين ابنته (من هنا يُدعى أحيانًا «ذا القروح»؛ لأن جلده تقرح نتيجة التسمم) ومن ذلك أيضًا التجاؤه إلى صنم «ذى الخلاصة» فى واد شمالى نجران ليعرف رأى الآلهة فى سعيه للانتقام، وحين ضُربت القداح كان سهمه الذى يأمره بالإحجام عن طلب الثأر، فكسر السهم وألقاه فى وجه الصنم : «لو كان أبوك القتيل ما أمرتنى بالإحجام!..» ومن ذلك أيضا كلماته التى تناقلها الرواة : «ضيّعَنى صغيراً وحمّلنى دمه كبيراً.. اليوم خمر وغداً أمر.. لا صحو اليوم، ولا سكر غداً.. إلخ»، وأنه ظل سبع ليال يلهو ويقصف أقسم بعدها ألا يشرب الخمر ولا يأكل اللحم ولا يقرب النساء ولا يضع ثياب الحرب حتى يدرك ثأره.

فكيف صاغ السلامونى شخصية بطله.. وما نتيجة تحقيقه الفكرى والفنى؟ لقد حاول أن يصوغ من امرىء القيس بطلاً تراجيديًا : مطلبه المطلق ومقتله الكبرياء، كان صعلوكًا لاهيًا فأمر أبوه بقتله، وعهد به لأحد رجاله - ربيعة - كى يقتله ويعود له بعينيه، لكن هذا أطلق سراحه، وعاذ للملك بعينى «جؤذر» فعاش امرؤ القيس يبادل أباه الملك تحديًا بتحد، وحين يأتى ربيعة ينبئه بمقتل أبيه ويحرضه على طلب ثأره لا يجد منه أذنًا صاغية، فلا أرب له فى الملك، ولا فى الثأر للملك الذى أراد له الموت. ومن حول مطلب الثأر تختلف مواقف الصعاليك: رباب، فتاة الحان، وحبيبة امرىء القيس تقف إلى جانبه فى رفضه طلب الثأر فليس وراءه سوى الخسران، هى نفسها فقدت أباها - الراعى الفقير، فى ثأر قديم، عروة، أعلى الصعاليك صوتًا وأكثرهم إخلاصًا للصعلكة يقسم «بأبشع الآلهة» أنه لو استطاع أن يثأر من الملوك جميعا لفعل، وعمرو صعلوك آخر يرى طلب الثأر أمراً ضروريًا : «لو أن أبى قتله ثعبان لطاردت الثعابين والزواحف كلها حتى أحصدها أو أموت دونها..» ويميل امرؤ القيس إلى الانصراف عن طلب الثأر.

لكن ربيعة يعود ومعه هند : أخت امرىء القيس المدلّهة بحب أبيها، حاملة خاتمه والساعية فى طلب ثأره (راجع : اليكترا سوفوكليس ويمامة الزير سالم)، ويحاولان معًا استمالة امرىء القيس، ويكون مما قاله ربيعة إن الملك المقتول عهد بخاتمه وثأره إلي ابنه الذى لم يجزع لمقتله، فهو إذن صاحب الثأر، هنا يقبل امرؤ القيس أن يحمل الخاتم لأن أباه يتحداه ميتا بعد أن تحداه حيًا، ونعرف نحن أن قبول التحدى هو كبرياؤه المؤدى لدماره، هو «الهامارثيا» التى حددتها مواصفات التراجيديا الكلاسيكية، وتسعى الجماعة كلها إلى العرافة التى تنقل نبوءة الآلهة فتحذر امرأ القيس من المضى فى طلب الثأر، ويتحدى امرؤ القيس تحذير الآلهة لأن قرار الثأر قرار إنسانى لا دخل للآلهة به: «كلا يا كاهنة الخذلان.. فلتغفر آلهتك أو لا تغفر.. ولتفعل ما شاء لها أن تقدر.. فالثأر سيمضى مهما كان.. سأتحدى الآلهة وأعلنها العصيان.. ».

ذلك جانب من صياغة البطل التراجيدى. الجانب الآخر أنه يطلب المطلق لا الممكن : انتصر امرؤ القيس وصعاليكه فى أولى معاركهم، وجاء وفد من بنى أسد يعرض إيقاف القتال، فيضع الأمير المنتصر شروطه : رأس المنذر أو إعادة الملك المقتول إلى الحياة، أو الحرب (راجع : كاليجولا يطلب القمر، الزير سالم فى السيرة يطلب أن «تكلمه الأرض» وعند ألفريد فرج : «كليب حيًا لا مزيد») هى الحرب إذن : ضد بنى أسد، ومن ورائهم المنذر، ومن ورائهم كسرى، ومن ورائهم جميعا فلول الجن والشياطين!

وحين تدور عليه الدائرة يقرر التماس معونة القيصر ضد المنذر الذى أمده كسرى بجيوش كثيفة، فى هذا اللقاء يسخر منه القيصر ويخادعه ويهديه الحلة المسمومة بعدها - وهو مقروح - يعرف أن القيصر أمر بسحب قواته من المعركة ليلحق الهزيمة بالصعاليك. وينهى إلينا درس حياته وهو يحتضر: لا كسرى ولا قيصر، لا فرس، ولا روم، لا اعتماد إلا على الجيش والقبيلة، وتبكيه رباب : أميراً، وصديقًا وحبيبًا وشاعراً وحالمًا ومحاربًا وعاشقًا وطالب ثأر.

فى هذا التحقيق يرتفع السلامونى بالصعاليك إلى أفق إنسانى رحب : «فى هذا

العصر الشائه والمجنون.. لا يملك أى منا نحن بنى الإنسان.. إلا أن يصبح مخلوقًا آخر غير الإنسان.. لا يملك إلا أن يصبح أحد اثنين.. أو بالأحرى أحد المسخين : إما أن يعدو السيد فيملك كل الأشياء.. أو عبداً لا يملك شيئًا دون استثناء.. لكن إن هو شاء ورفض الاثنين أو المسخين فسينضم إلينا نحن الخلعاء وصعاليك الصحراء إذ إنَّا يا رفقتنا لسنا من صنف السادة.. بل نسعى أن نغدو الإنسان الحق بلا مسخ وبدون قيود.. نعنى إنسان المستقبل والفردوس المفقود.. » ويرتفع بالثأر الفردى والقبلى إلى أفق إنسانى مماثل: الثأر للحق الضائع والعدل المهزوم.

من ناحية أخرى فإنه نجح فى إسقاط همّ معاصر على شاشة الماضى : لا مكان للصغار إن هم أسلموا مصائرهم للكبار :

ربيعة : حسنًا أيها الملك.. إن قيصر قد استدعى جيوشه.

امرؤ القيس : (وهو يتلوى من الألم) أحقًا ؟.. إذن فقد فشلنا فى لعبتنا معه يا ربيعة.. أليس كذلك؟

ربيعة : ليس تمامًا أيها الملك.. بل نستطيع أن نذهب إلى قيصر ونعرف حقيقة الأمر.

عروة : اللعنة.. أى حقيقة تريد أن تعرفها أيها العجوز؟ أما زلت تثق فى القياصرة؟

ربيعة : إذن.. دعونا نذهب إلى كسرى؟

عروة : ماذا؟ نذهب إلى عدونا ؟

ربيعة : نعرض عليه أمرنا وقد يقتنع بعدالة قضيتنا، فيمنحنا حقنا المسلوب من المنذر.

عروة : لقد جننت إذن أيها العجوز.

ربيعة : لا مناص من ذلك.. يجب أن نعلم جميعا أننا وقعنا فى شرك اللعبة، فإما أن نلعب لعبتنا مع قيصر.. أو نلعبها مع كسرى.. ولا خلاص لنا

إلا بذلك.

عروة : هراء.. إننا نخطىء إن كنا نظن أننا سننتصر إذا لعبنا مع كسرى أو قيصر.. إننا ننتصر فى حالة واحدة فقط.. وذلك حين نلعب ضدهما، لا معهما.

ولعل رغبة المؤلف فى إسقاط هذا الهمِّ هو ما جعله يقفز فوق الحقيقة التاريخية التى قد لا تقر هذا اللقاء العابث بين امرىء القيس والقيصر، والتى قد لا تقر كذلك إهداء القيصر امرأ القيس الحلة المسمومة، رغم حاجته إليه، فمن المعروف أن المناذرة فى الحيرة والغساسنة فى شمال الجزيرة كانوا أدوات فى الصراع الدائر بين الفرس والروم، بل وتمضى بعض المراجع إلى القول بأن الامبراطور جوستنيان لم يكتف بإمداد امرىء القيس بجيش لمواجهة المنذر، بل جعله نائبًا له على أرض فلسطين!

ومهما يكن من أمر، فإن «الثأر ورحلة العذاب»، عمل مسرحى جيد : استلهام لشخصية مليئة بعناصر المأساة، وصياغة لشروط وجودها بحيث تحقق المواصفات التقليدية للتراجيديا، وبناء محكم فى الثمانى لوحات (المحنة - العبث - النبوءة - الاختيار - الحرب - المستحيل - اللعبة - اللانهاية)، وقدرة على تحديد ملامح الشخصيات، وحوار يثقل أحيانًا برفيف الشعر.

* * *

مرة ثانية، علينا أن نعترف للسلامونى بحسن الاختيار حين جعل موضوع «رجل فى القلعة»، هذا الصراع بين محمد على، مؤسس الدولة الحديثة فى مصر القرن التاسع عشر، والسيد عمر مكرم قائد الثورة الشعبية ضد الحملة الفرنسية وضد طغيان المماليك والولاة، من وقف إلى جوار محمد على حتى أجلسه بيده على مقعد الوالى وألبسه ثوبه، بعد أن وقع معه «ميثاقًا» هو إعلان حقوق للشعب المصرى : «إننا نجتمع الليلة إعلانًا لحقوق الشعب، ورفض جميع قرارات الوالى، ما لم يرجع فيها للشعب.. إننا نعلن منذ الليلة بطلان جميع قرارات الوالى ما لم تصدر بموافقة العلماء ونقباء الصناع فى

مجلسنا.. وهذا هو لب قضيتنا..».

لكن محمد على ما كان ليصبر طويلاً على هذا القيد الذى يقلل نهمه الطاغى إلى السلطة المطلقة، فاستخدم التأييد الشعبى كى يثبت دعائم حكمه، وحين أنس من نفسه القوة، وفى نفوس الشيوخ الطمع والحسد والولع بالدنيا، نفذ إليهم وضرب بعضهم بالبعض وظفر منهم بقرار يقرون فيه عزل عمر مكرم عن نقابة الإشراف ونفيه إلى دمياط، وخرج محمد على حاكمًا مطلق اليد، يصوغ - من مجلسه العالى على القمة الجرداء فى قلعة الجبل - امبراطورية مصرية على الطراز العثمانى.

ومن الواضح أن الكاتب قد التزم بالتاريخ الحقيقى لهذه الفترة التزامًا يكاد يكون حرفيًا، من حيث صحة الوقائع وترتيبها، والكشف عن دوافعها وأسبابها، بل وأسماء المشاركين فيها، عدا حقيقة واحدة أسقطها عمداً من أجل تعميق رسم شخصياته وتوضيح دوافع سلوكها، أعنى مشاركة جيش محمد على فى هزيمة حملة فريزر على مصر فى ١٨٠٧م، لكن تمكنه من موضوعه وإحكامه القبضة على أحداثه وشخصياته هو ما يتجلى فى الشكل الذى اختاره لمسرحيته، أو في معمارها الفنى - إنه يعتمد الرجعة للماضى، وإقامة المسرح داخل المسرح : فها هو الباشا وقد التاث فى نهاية عمره (وتلك حقيقة تاريخية كان من جرائها أن تولى إبراهيم الحكم فى حياة أبيه)، يؤرقه ويطارده شبح عمر مكرم، فيهرع وحيداً إلى قبره، يناجيه ويلتمس منه الغفران، وتلتمع الفكرة فى رأس سكرتيره: أن يعيد عمر إلى الحياة كى يغفر للباشا ويريحه مما يعصف بقلبه من هم ثقيل.

وهكذا نرجع أكثر من أربعين عامًا للوراء. يقود الإخراج سكرتير الباشا (ديوان) ويلعب حفيد عمر مكرم دور جده، وتلعب الجارية ياسمينة دور هيلانة : الجارية الرومية معشوقة الباشا التى كانت تقرأ طالعه وتغذى - فى قلبه المتشوق للسلطة المطلقة - أحلام الصعود الدائم، ويتم استهواء الباشا فيلعب دوره، وشيئًا فشيئًا، تتخلق أمامنا تراجيديا الرجلين الكبيرين وحتمية تصادم رؤاهما فى تلك الفترة التاريخية المثقلة

بعوامل الهدم والبناء، وخروج مصر من الليل العثمانى - المملوكى الطويل ووقوفها متطلعة - بكل قواها وأشواقها وموروثها - نحو العالم الجديد.

وتتجسد أمامنا الخيانة القبيحة لتلك الحفنة من المشايخ الذين آثروا السعى لإرضاء الحاكم فنكثوا عهدهم وأسلموا رفيقهم وقائدهم ليد الوالى الباطش فسقطت هيبتهم عند الحاكم والناس جميعًا. يقول عنهم الجبرتى - وهو شيخ كذلك - وقد ضاق بخستهم وتكالبهم على المال والنفوذ: إنهم «افتتنوا بالدنيا وهجروا مذاكرة المسائل ومدارسة العلم .. وصار بيت أحدهم مثل أحد الأمراء، واتخذوا الخدم والمقدمين والأعوان، وأجروا الحبس والتعذير والضرب وصار ديدنهم واجتماعهم ذكر الأمور الدنيوية والحصص والالتزام وحساب المدى والفائض والمضاف .. زيادة عما هو بينهم من التنافر والتحاسد والتحاقد على الرياسة والتفاقم والتكالب على سفاسف الأمور ..».

إنما من هنا نفذ الباشا الداهية إلى صفوفهم فشقّها : حاك مؤامراته مع الشيخين المهدى والدواخلى، باتفاق الشيخ الشرقاوى وتواطئه، ولم يقف إلى جوار عمر مكرم سوى شيخ واحد هو الطحطاوى، وبعد أن تمت المؤامرة انطلق الباشا كإعصار لا يقيده شىء.

وحين تحالفت الدول الأوروبية لإيقاف اكتساحه للدولة العثمانية المتهاوية وأوقعت الهزيمة بقوات إبراهيم، حاول محمد على أن يلعب اللعبة القديمة فيلجأ للشعب، وتحدث هذه المواجهة - التى لم تحدث فى الواقع لكنها لا تجافى منطق الدراما - بين محمد على وفكر عمر مكرم كما يمثله الشيخ الطحطاوى :

محمد على : قد جئت إليكم بنفسى من أعلى القلعة كى أتحدث معكم فى هذا الأمر .. بريطانيا على رأس أوروبا تتهدد مصر المحروسة .. وعلينا أن نتضافر كى نعلن جهاد الشعب بأكمله ضد العدوان.. إذ ذاك ستخشى أوروبا أن تتورط فى حرب فاشلة .. ذاقت البعض منها فى عهد فريزر ونابليون..

الطحطاوى : هذا كان بفضل زعامات تؤمن بالشعب وقدرته كالسيد مكرم يا باشا.

محمد على : أو ليس أولئك هم زعماء الشعب ؟

الطحطاوى : ما عادوا كذلك يا باشا.. إذ أنت قتلت فيهم روح الثورة .. والآن ما هم إلا رجع صدى صوتك يا باشا..

محمد على : إن كانوا قد فقدوا قدرتهم على التأثير على الشعب، فإنما يمكننى أن أفعل ذلك وحدى..

الطحطاوى : هذا وهم من أوهام القلعة..

محمد على : سترون كيف أقود بنفسى حرب الشعب كما كان السيد عمر مكرم..

الطحطاوى : تخطىء يا باشا إن كنت ظننت بأنك صرت زعيمًا للشعب .. ما أنت سوى حاكم مصر وواليها لا أكثر .. والفرق كبير بين الاثنين .. بل هو الفرق الأكبر بينك وبين السيد عمر مكرم.

هذا الإيمان الحار بالشعب ودوره يتضح فى حقيقة أخرى هى أن ثورة الشام ضد الاستبداد كانت السبب وراء هزيمة جيوش إبراهيم، هذه الثورة أقوى من أحلام إبراهيم وأمجاد أبيه جميعًا :

إبراهيـــم : هل تعرف ما سبب هزيمتنا يا أبتاه ؟

محمد على : لا أؤمن بالأسباب ولكن أؤمن بالإصرار.

إبراهيـــم : لم يكن الشعب بأرض الشام يؤيدنا..

ثمة مواجهة أخرى - بعد أن يخلع الممثلون أدواتهم وأدوارهم - تدور بين الباشا وابنة عمر مكرم وحفيده، يلقى فيها باللوم على عمر مكرم؛ لأنه لم يواجه ظلمه وبطشه بالقوة: «أو لم يأخذ عهداً أن يجعلنى الوالى بشروط الشعب ؟ وأن يلزمنى بوثيقة مجلس شرع المحكمة الكبرى.. فلماذا لم يلزمنى بالتنفيذ؟.. لماذا لم يجبرنى كى ألتزم بهذا العهد ..» وهكذا يرفع الوزر عن كتفيه، ويلقى به على كتفى السيد عمر مكرم، وهكذا تكتمل أمامنا صورة الرجلين الكبيرين: أحدهما يسعى إلى الحكم المطلق،

مدفوعًا بشهوة طاغية إلى السيادة والتفرد، والثانى لا يرى لنفسه دوراً سوى أنه واحد من الشعب، لا قيمة له بدونه : «أنا لست أقود قطيعًا يا زينب أنا لست كما يعتقد البعض أثير الفتنة بين الناس.. ما أنا إلا فرد واحد لكنى أعبر عن رأى المجموع .. إن كنت أنا قدت الثورة ضد كليبر والوالى خورشيد باشا فى الماضى فأنا لست الثورة بل كل الناس..»

ومن حولهما تحيط بهما وتشملهما شروط موضوعية، تجعل صدام رؤاهما أمراً محتومًا. وما أضافه المؤلف إلى أحداث التاريخ ووقائعه قليل، لعله لا يتجاوز علاقة الحب بين إبراهيم باشا وزينب ابنة عمر مكرم، ثم شخصية الجارية الرومية هيلانة وكلتا الإضافتين تستمد شرعيتهما من المنطق الداخلى للعمل نفسه من جانب ولا تجافى الواقع التاريخى من جانب ثان.

نقطتان جديرتان بمزيد من اهتمام الكاتب : دور الجوقة أو الكورس فى العمل ثم أسلوب الصياغة، فالكورس لا يتجاوز دوره النطق بكلمات المؤلف وتقديم الأحداث لا التعليق عليها أو تفسيرها، واللغة تتراوح بين التكثيف الشعرى فى مشاهد قليلة (مشاهد الجارية هيلانة بوجه خاص)، واللغة اليومية العادية بلا خيال ولا شعر فى بقية المشاهد.

* * *

محمد أبو العلا السلامونى مسرحى جاد، يتميز بقدرة على التقاط الشخصيات والمواقف المثقلة بعناصر الصراع والمأساة من تراثنا العربى والمصرى، وإعادة صياغة شروط وجودها بحيث تحمل همومًا معاصرة - امتداداً لألفريد فرج، ومسرحه على نحو من الأنحاء، ذو حس درامى يقظ وقدرة واضحة على البناء.

أتخوف عليه من شيئين: أن يستدرجه المسرح الآمن، أو تجتذبه دوامات «الثقافة المتردّية».. ففى عصر تتزايد فيه حدة الاستقطاب وفى واقع اقتصادى سياسى - اجتماعى تتزايد فيه حدة الاستقطاب ليس لكاتب أن يبقى نظيف اليدين من غبار

التصدى لتحديد موقفه، ملتمسًا الأمن والأمان والبراءة المراوغة، ولدينا المثال الكلاسيكى فى مسرح توفيق الحكيم حين أراد صاحبه أن يحظى برضاء مجتمعه عنه فمضى بمسرحه إلى ما لا علاقة لهذا المجتمع به!.

وليس لفن المسرح أن يقفز فوق الخبرة التاريخية - فقد استخدم - ويمكن دائمًا أن يستخدم - على هذا الجانب أو ذاك من دراما الصراع الطبقى والوطنى والقومى، وليس لكاتب جاد ومسئول - مثل هذا الكاتب - أن يبقى طويلاً يتلهى بالألاعيب الدرامية، أو يقف عند حد المقولات العامة الصحيحة، والتى تكاد - من فرط عموميتها - لا تعنى شيئًا.

ذلك عن المسرح الآمن. أما دوامات الثقافة المتردّية فهى أكثر جذبًا وأشد بريقًا، تعد بالاسم اللامع والمال الوفير ثم تمضى الأيام ليكتشف الكاتب أنه قد خان وجهه الحقيقى، وأن مجمل إبداعه لم يَعْدُ أن يكون - فى أفضل الأحوال - تسرية فى ساعة ضجر !.

***

وبين كتّاب السبعينيات والثمانينيات يتميز رأفت الدويرى بميزتين : أولاهما أنه كاتب - مخرج، مارس الإخراج منذ عمل بمسرح الجيب (الطليعة بعد ذلك) أول إنشائه فى بداية الستينيات (١٩٦٢)، ولا يزال مخرجًا بالمسرح نفسه، والثانية أنه مصرٌّ - فى كل ما كتب ونشر أو عرض - حتى الآن - على بعث لون خاص من المسرح، يمكن أن تسميه - كما يسميه هو - المسرح الطقسى أو مسرح الطقوس.

إلى جانب هاتين الميزتين ثمة صعوبة تعترض دراسة مسرحه : أنه يعمد إلى العمل الواحد، فيعيد صياغة بعضه، وقد يضيف إليه أو يحذف منه، ثم يقدم هذه «الصياغة الجديدة» تحت اسم مختلف (إن أهم وأشهر أعمال الدويرى قُدِّم - بتعديلات وإضافات قليلة - فى مسارح الاقاليم والمسرح الجامعى تحت هذه الأسماء : «كفر التنهدات»، «الحجر الداير»، «اللغز» ونشر مرتين إحداهما باسم «الكل فى واحد» والأخرى باسم «الواغش». ثم قدمه الموسم الماضى على مسرح الطليعة تحت اسم يختلف عنها جميعًا

«ليه وليه»!).

وإلى جانب الإرباك الذى يؤدى إليه نشر وعرض العمل نفسه تحت أسماء متعددة فإنه يخلق انطباعًا عند المتابعين - ناقدين كانوا أو غير ناقدين - بأن ما لدى المؤلف قليل ومحدود، وهو من ثم يعمد إلى إجراء تعديلات طفيفة فيه، ثم يحيطه بغلاف جديد، ويضع له أسمًا جديداً ويدفع به إلى الناس إن أتيحت له فرصة العرض أو النشر.

وإذا نحن تجاوزنا لعبة تعديل الأسماء وإبدال العناوين وجدنا لرأفت الدويرى عملين كبيرين : «قطة بسبع ترواح» (وهذه نشرها مرتين بالعنوان نفسه، مرة فى مجلة «المسرح»، ديسمبر ١٩٨٠، والثانيه مع مسرحية «الكل فى واحد» فى سلسلة مسرحيات عربية ١٩٨٢ »، وفى المرتين يصر المؤلف على كتابة عنوانها كما ينطق: قطة بسبع ترواح!)، والعمل الثانى هو ما ذكرنا عناوينه المتعددة فيما سبق، وسنعتمد هنا آخر صياغة منشورة له بعنوان «الواغش» (مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٨٣)، إلى جانب عمل ثالث نشره فى ١٩٨٠ بعنوان «ثورة فى الأرحام».

ويثير مسرح رأفت الدويرى قضية واحدة، لكنها ذات جوانب عديدة متشابكة هى قضية استخدام الطقس - القائم على الأسطورة أو الممارسة الشعبية - على المسرح : حدوده وجدواه.

ولمناقشة هذه القضية لابد من الرجوع - كثيراً - إلى الوراء، إلى نشأة فن المسرح ذاته : نعرف جميعًا أنه نشأ فى حضن الطقوس، وأنه استغرق زمنًا حتى انفصل عنها، وأصبح له كيانه الخاص، لكنه لم يقطع كل علاقة بها، بل ظلت - دائمًا - موجودة هنالك رصيداً لكتّاب المسرح وفنّانيه، ويلخص لنا جون جاستر علاقة المسرح بالطقوس : «فى هذا التعقد المحير للطقوس نرى مضمون المسرح يتسع بصورة هائلة، ونرى أيضًا هيكله يتشكل، ويبدأ الفعل والمحاكاة - وهما أول عنصرين فى المسرحية الأولى - يتبعان خطًا توفَّر له قدر من الثبات حين بدأا يتخذان شكل الصراع الرئيسى، ومنذ وضع الكاتب المسرحى الأول المعركة بين الموسم الوفير والموسم الشحيح أو بين الحياة والموت،

فقد دخل إلى المسرح مبدأ أساسى من مبادىء الدراما هو الصراع.

لازال ينقصنا عنصر واحد فقط كى يكتمل الحد الأدنى من متطلبات الدراما، ذلك العنصر بالتحديد هو الموضوع أو الحكاية. وقد كان الموضوع موجوداً دائمًا فى الطقوس الأولى، وأبسط مشاهد التمثيل الصامت كانت تقول : التقيت بحيوان متوحش، فزأر وهاجمنى، قعدت القرفصاء، ثم أشرعت رمحى وأطلقت سهمى فأرديته قتيلاً، وعدت به إلى دارى..» أو : التقيت بعدوى، فتبادلنا الضربات والطعنات، لكننى استطعت أن أطعنه طعنة نافذة فى القلب، ثم حززت رأسه وحزت أسلابه، وأنا الآن آمن وسعيد». واتسع الموضوع بعد ذلك بالأعمال التى يتذكرونها عن طقوس القبر. وكان مما يثير العجب أو الفخر أن تضفى على موضوع الخصب، أو السلف، أو الروح، سمات خاصة متميزة من هنا ولدت الأساطير، وأصبحت الأسطورة - تعززها بعض العناصر العقلية - هى موضوع الدراما - وأصبحت الحكاية التى يتناولها الإعداد الدرامى تدور حول أفراد ذوى شخصيات متميزة، عاشوا وعملوا وحققوا العظمة وعانوا الألم.. ثم ماتوا، أو انتصروا على الموت بطريقة ما. وهذا باختصار - هو نفس النمط الذى تبدّى فى التراجيديات التالية، وهو أيضًا - إذا استبعدنا الفاجعة الأخيرة - نمط الكوميديا.

واقتحم الإله أو البطل المعبود، المسرح بشقة ومباشرة. وعن طريق كل الوسائل التى استطاع المسرح المبكر حشدها أمكن تميز طابعة المتضخم وتأكيد أهميته. وهكذا أصبحت التمثيليات التى تصاغ هى «مسرحيات آلام المسيح passion plays» مثل التى كانت تؤدى فى أوبرا «أمر جاد» وغيرها من مدن أوروبا الوسطى. وطبيعى أن تكون مثل هذه المسرحيات قد سبقت الى الظهور فى مصر وفيما بين النهرين، حيث قامت الحضارة وأشهرها مسرحية الآلام الخاصة بمعبد أبيدوس فى مصر.

كان أوزيريس، بطل الدرامات المصرية، بطلاً معبوداً، إله القمح، وروح الشجر وحامى الخصب وسيد الحياة والموت. ولد أوزيريس من الاتحاد المثمر بين السماء والأرض ثم هبط إلى الأرض ليخرج شعبه من الهمجية، ويسن لهم الشرائع ويعلّمهم - مع أخته وزوجته

إيزيس - زرع ثمار الأرض، لكنه استثار عداء أخيه ست أو الموت، الذى احتال عليه حتى أدخله فى تابوت أغلق سريعًا بالمسامير، وألقاه فى النيل وجابت إيزيس أرض مصر كلها بحثًا عنه، وولدت طفلها حوريس أثناء تجوالها، وبصعوبة بالغة استطاعت أن تستعيد جسده ليقع مرة ثانية بين يدى أخيه الذى قطعه أربع عشرة قطعة نثرها فى الأرض، وفى النهاية استطاعت إيزيس استعادة أشلاء إلهها القتيل، وجمعتها بعضها إلى بعض ثم نفخت فى هذا الطين البارد من روحها، فعاد أوزيريس إلى الحياة نتيجة هذه المشاركة وأصبح إله العالم السفلى..»

عامداً سقت هذا النص الطويل عن جاستر (انظر الفصل الأول بعنوان «الدرامى الأول» من كتاب Masters of the Drama طبعة ١٩٥٤، ص ٣- ١٤)؛ لأن أفكاره الأساسية ستصحبنا طويلاً فى مسرح رأفت الدويرى.

أما فى المسرح الغربى الحديث، فلعل أهم اسمين ارتبطا بمحاولة استخدام الطقس والأسطورة هما : انتونين ارتو، ثم جيرزى جروتوفسكى، فلننظر إلى هذه الناحية من عملهما عن قرب أكثر : إن آرتو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) حين أعلن تمرده على المسرح السائد إنما كان يعلن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغى المنمق الذى كان سائداً آنذاك فى «الكوميدى - فرانسيز»، وكان يهاجم المسرح الفرنسى الذى تسيطر عليه الكلمات، ويسوده تقديس المؤلف، وبدلاً من شعر اللغة اقترح آرتو شعر المساحة أو المكان، مستخدمًا وسائل مثل الرقص والموسيقى والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأشكال البدائية والاضواء. كتب آرتو : «إننى أعى تمام الوعى أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن.. من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات فى القضايا ذات الطابع المحلى أو النفسى التى تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر؟..».

ولكى يؤكد آرتو قطيعته مع خشبة المسرح المعاصر، اقترح : «أن نتخلى عن المعمار الحالى للمسرح. وأن نتخذ لأنفسنا مكانًا يشبه ساحة أو حظيرة، ونصممها كما تصمم الكنائس أو الأماكن المقدسة أو بعض المعابد فى التبت..» ومن المعروف أن فى قلب فكرة آرتو عن المسرح - الذى يمكن أن نسميه مسرح النشوة - لا مسرح القسوة كما هو سائد - خبرته عن رقص وموسيقى فرقة جزيرة «بالى» التى شهدها فى «معرض المستعمرات» بباريس سنة ١٩٣١ من حيث أنها تقدم تأليفًا نادراً ومنفرداً بين الدراما والرقص والفولكلور والانضباط والنشوة والوجد والتنكر والممارسة الدينية. ويكتب عنها آرتو : «كشف لنا مسرح بالى عن تصور لمسرح حسى غير لفظى، حيث يكون المسرح متضمنًا داخل كل شىء يمكن أن يحدث على الخشبة مستقلاً عن النص المكتوب.. لقد أصبح مسرحنا فرعًا من فروع الأدب، مغلولاً إلى فكرة تأدية النص المكتوب، أما فى عروض مسرح «بالى» فإن ثمة شيئًا لا علاقة له بالتسلية أو الترفيه. فى هذه العروض شىء يشترك فى جوهره مع الخاصية الاحتفالية للطقس الدينى بمعنى أنها تقتلع من عقل المشاهد كل أفكار الادعاء والتقليد الرخيص للواقع..».

ذلك جوهر تمرد آرتو على المسرح الواقع فى أسر الصياغة الأدبية، ورأى السوريالى القديم أن وظيفة المسرح هى إطلاق النزعات والدفعات اللاشعورية التى تعرضت للقمع والكبت، من هنا جاء لجوؤه إلى الطقس والسحر والأسطورة. ويرى كثير من المسرحيين (أنظر على سبيل المثال : جيمس روز - ايفانز : «المسرح التجريبى من ستافسلافسكى إلى اليوم» - ترجمة كاتب هذه السطور - ١٩٧٩، ص ٦٧- ٧٧) أن أرتو لم يكن أصيلاً فى كل ما دعا إليه بل سبقه فى كثير من هذه الأفكار والرؤى - والممارسات كذلك - مسرحيون آخرون : أدولف أبيا - ميرخولد - رنهاردت - أوخليكوف، وأن تأثيره على المسرح المعاصر إنما جاء لا من كتاباته النظرية وهلاوسه ورؤاه (قضى أرتو من ١٩٣٧ إلى ١٩٤٦ نزيلاً فى مصحة للأمراض العقلية) قدر ما جاء من تأثيره المباشر على عدد من رجال المسرح مثل جان لوى بارو - وروجيه بلان وبيتر بروك.

هذا عن أرتو، فماذا عن جروتوفسكى ؟

لعل تفرد جروتوفسكى، وعمق تأثيره على المسرح المعاصر، وامتداده لكل مراكز التجريب فى أوروبا وأمريكا وبعض مسارح الشرق، كامن فى أنه ليس مجرد مؤلف أو مخرج أو ممثل أو مدير فرقة أو مفكر نظرى فى المسرح، هو شىء من هذا كله، أو هذا كله معًا. هو رجل مسرح بالمعنى الشامل للتعبير قبل أن تفتته ضرورات التخصص. وفى بحثه عن الإجابة لم يلجأ للتفلسف، لكنه دخل - مباشرة - قلب التجربة.

وتجربة جروتوفسكى - فى جوهرها - ليست تجربة لفظية - ومن ثم يصعب دائمًا أن تصاغ فى كلمات، كل ما يمكن أن نصل إليه إنما هو شىء تقريبى، قد يوحى لكنه لا يحدد، ولم يكتب جروتوفسكى عن مسرحه سوى نص واحد نشر فى مقدمة الكتاب الوحيد الذى يحمل اسمه (انظر Gersy Grotowski, towards a poor theatre لندن ١٩٦٩)، أما بقية الكتاب فمقابلات أجريت معه على فترات مختلفة حول معظم القضايا التى يثيرها مسرحه.

ولن نعرض هنا إلا لما يعنينا. ماذا يقول جروتوفسكى عن الأسطورة، وكيف يستخدمها ؟ يكتب جروتوفسكى : «كان مما يغرينى فى عملى كمخرج أن أستخدم هذه المواقف القديمة التى أحاطتها التقاليد بسياج القداسة، مواقف تعتبر محرمات (من جانب الدين أو التقاليد) وأحسست بحاجة لأن أواجه نفسى بهذه القيم. كانت هذه المواقف تخلبنى، وأستجيب - فى الوقت نفسه - لإغراء الكفر بها : أريد أن أواجهها، أهاجمها، أنفذ خلالها، أو أريد بالأحرى - أن أضع فى مواجهتها خبرتى أنا المحددة بالخبرة الجماعية لعصرنا.. هذا العنصر فى عملنا أطلقت عليه تسميات مختلفة : «الضرب فى الجذور» و «ديالكتيك الهزء والتأليه» بل و«التعبير عن الدين من خلال الكفر» و «نطق الحب بكلمات الكره».

«وحين أصبح وعيى العملى شعوريًا، وقادتنى التجربة إلى المنهج، أحسست أننى مضطر لإلقاء نظرة جديدة على تاريخ المسرح من حيث علاقته بغيره من فروع المعرفة، وبوجه خاص علاقته بعلم النفس والانتروبولوجيا الثقافية. واستدعى هذ نظرة جديدة إلى قضية الأسطورة وبدا لى بوضوح أن الأسطورة هى موقف بدائى بالإضافة لأنها كل

نموذجي له وجوده المستقل في سيكولوجية الجماعات الإنسانية يلهمها سلوكها واتجاهاتها.

وحين كان المسرح لا يزال جزءاً من الدين كان مسرحًا حقيقيًا : فهو يحرر الطاقة الروحية للحشد أو القبيلة عن طريق تجسيد الأسطورة والكفر بها، أو بالأحرى تجاوزها، وتمنح المشاهد بالتالي وعيًا جديداً بحقيقته الخاصة في ضوء حقيقة الأسطورة ومن خلال الخوف والشعور بالقداسة يبلغ التطهر..

لكن الموقف اليوم جد مختلف، فالجماعات الإنسانية يتناقض شيئًا فشيئًا تعريفها على أساس الدين، والأشكال الأسطورية التقليدية في تغير دافق ودائم. تختفي وتعود للظهور في أشكال جديدة، والمشاهدون يزدادون فردية وتميزاً من حيث علاقة كل بالأسطورة التي تجسد الحقيقة أو نموذج الجماعة، والعقيدة أصبحت - أغلب الأحيان - قضية اقتناع عقلي، وهذا يعني مزيداً من الصعوبات في التوصل لنوع الصدمة الضروري، لبلوغ تلك الطبقات النفسية العميقة وراء قناع الحياة. إن تعيين الجماعة نفسها بالأسطورة - بمعنى تطابق الحقيقة الشخصية والفردية بالحقيقة الكونية - أصبح اليوم أمراً مستحيلاً كل الاستحالة».

لقد وقفت عند أرتو وجروتوفسكي من حيث إنهما «رجلا مسرح»، وليسا مجرد كاتبي مسرح. ولا أظنني بحاجة للقول بأن هذا يختلف - كل الاختلاف - عن استلهام كتاب المسرح للأسطورة، واكسابها دلالات جديدة أو تحميلها همومًا معاصرة، وهو اتجاه ساد المسرح الفرنسي - بوجه خاص - منذ عشرينيات هذا القرن : من جيرودو إلى كوكتو، ومن أنوي إلى سارتر، وعبر المحيط إلى الشاطىء الآخر عند أونيل وتينسي ويليامز، ثم عبر البحر إلينا عند توفيق الحكيم.

تلك الافكار النظرية - وقد حاولت أن أسوقها باختصار - هي إطار عمل رأفت الدويري ومحددات اختياره.

وقد وقف الدويري عند أسطورتين من رصيد الميثولوجيا القديمة أكثر من سواهما وهما على أي حال الأقرب منالاً:- أسطورة إيزيس وأزوريس - وقد سقت أهم معالمهما

- ثم «الاورستيه». وهاتان الأسطورتان وراء عمليه اللذين نعرض لهما هنا «قطة بسبعة أرواح» و «الواغش».

***

ولعل ما يحدد هدف الدويرى من مسرحيته الأولى يتمثل لنا فى تصوره لمكان العرض : «خشبة المسرح التقليدية تذوب فى الصالة. الدراما تدور أحداثها أساسًا فى الصالة حول وبين وأمام المتفرجين. يبدأ المنظر من بؤرة خشبة المسرح : مستويات مسرحية تتدرج هبوطًا إلى الصالة، مخترقة الممر الذى يمتد بين صفوف المتفرجين .. هذا التكوين يجب أن يبدو فى النهاية وكأنه كائن حيوانى مشبوح. الرأس والعنق منتزعان بوحشية من بين كتفى الكائن المشبوح، ومكانهما نبت عيدان الحلفا والأشواك المتوحشة الملطخة بدماء جافة.. وتحت الإبطين تنبت أشواك وعيدان حلفا متوحشة وتعلق بها نفس الدماء الجافة.. أعلى بؤرة خشبة المسرح توجد فجوة ضخمة تبدو وكأنها تجويف لفم وحش مفترس أنيابه ملطخة بالدماء الجافة .. هذه الفجوة المتعددة الوظائف تقفل وتفتح حسب الطلب. من موضع القلب تقريبًا تنبت نخلتان فى عناق خالد إذ تبدوان أسفل الجذعين نخلة واحدة.. عمق المسرح يوظف فقط للحظات الحلم والكابوس. إنه منطقة اللاشعور الفردى والجمعى التى تنطلق منها وتعود إليها أحداث الدراما وطقوسها».

هذا التكوين الذى يتصوره الدويرى يكاد يوحى إلينا بموضوع درامته : إنه القتل، قتل الأب. أو قتل الإله المعبود، رمز الخير والخصب، وتبدأ درامته بطقوس الربيع (شم النسيم) حيث تدخل مجموعات ثلاثة تحمل ثمار الأرض ورموز الخصب وعرائس ثلاثة تمثل أبطال الدراما، أبو الخير وأم الخير وشر الطريق، وبعد هذه الافتتاحية الاحتفالية تتحرك الدراما على مستويات ثلاثة : مستوى الواقع: فثمة علاقة بين الفتاة خضرة الجميلة والمغنى الشعبى متقال، ولكن الفقر يحول دون تحققها، ويقف لها عنانى الحنش - المجرم الغنى رأس الشر والعصابة - يريد أن يشترى الفتاه بماله. من هذا المستوى ننتقل للثانى : مستوى الطقس أو الشعيرة فأبو الحكاوى - الذى ينظِّم طقس الاحتفال بالفيضان كل عام - اختار الفتاة والفتى نفسيهما كى يقوما بدورى أم الخير وأبى

الخير، ويتم الطقس الاحتفالى بزفافهما، وأبو الحكاوى يباركهما بمياه النيل، وأثناء الطقس نفسه تنتقل الدرامة لمستواها الثالث : مستوى الأسطورة، وعلى هذا المستوى يصبح متقال - أبو الخير هو أوزوريس - وتصبح خضرة - أم الخير هى إيزيس. وطبيعى أن يصبح عنانى - شر الطريق - هو ست إله الشر. وتتداخل المستويات الثلاثة وتتخارج، والدرامة ماضية فى تدفقها الحى. وفى مثل هذا العمل ليس لنا أن نبحث عن «عقدة» أو «تطور»، إنما هو - شأن الحكايات الشعبية وأساطير الجنيات - صراع واضح ومحدد المعالم - منذ البداية - بين الخير والشر، بين الحياة والموت، بين الخصب والجدب.

مثل الحكايات والأساطير كذلك لابد أن ينتهى الصراع إلى هزيمة الشر وتنتهى الدرامة عند الدويرى برجم عنانى، ثم تخرج مجموعة الشباب تحمل دمية له من الخيش و «يواصلون الزفة الساخرة لعنانى الحنش لخارج صالة المسرح مع دعوة المتفرجين للخروج معهم، وفى ساحة خارج المسرح تعلق دمية عنانى الحنش ويشترك الجميع فى حرقها فى فرحة شديدة، غناء، رقص، نكات وقفشات قد يشترك فيها المتفرجون أنفسهم إذا ما اقتنعوا بصدق وأصالة ما يحدث أمامهم..»

يقول الأستاذ فؤاد دوارة فى تقديم نص المسرحية (مسرحيات عربية ١٩٨٢): «إن أهم ما يميز المسرحية هو بلا شك استيحاؤها للأساطير والطقوس والروح الشعبية، لكن الاستيحاء شىء وتحويل المسرحية إلى سجل للعادات والحكايات والموروث الشعبى شىء آخر، (..) ومن ألف ليله وليلة اقتبس اسم «شر الطريق» وحكاية جبل المغناطيس، وأشار إلى قمر الزمان وعلى بابا و «سكتت شهرزاد عن الكلام المباح»، وتضمنت المسرحية إشارات إلى الحكايات والملاحم الشعبية التالية : ياسين وبهية، أدهم الشرقاوى، على الزيبق المصرى، أبو زيد الهلالى سلامة، أيوب وناعسة، شمشون ودليلة. واستلهم المؤلف البكائيات والأغانى الشعبية.. ولجأ إلى كتابة السحر وأدعيته، وأشار إلى حلب النجوم والشبشبة ولم يكتف بكل ذلك، بل أشار فى أحد المواضع إلى المخايل العربى القديم ابن دانيال الجرجاوى، ووضع فى يد «أبو الحكاوى» مصباحًا فى

وضح النهار أسوة بالفيلسوف الاغريقى ديوجينس.. وهذا كثير جداً..»

وقد نضيف إلى ما ذكره الأستاذ دوارة: الإيمان بالقدرة السحرية لنبات «رعرع أيوب» والايمان بأن إفشاء السر قبل أوانه يصيب صاحبه بالضرر، والإيمان بالقيمة السحرية للرقم سبعة (المسرحية فى سبعة مشاهد، وبعد أن يتم تمزيق «أبو الخير» تطلب العجوز من الشابة أن تخطّى رقبته سبع مرات كى تحبل.. إلخ) والإيمان بقدرة الأعضاء الجنسية للحيوان على تحقيق الخصوبة (يطلب واحد من الآخر أن يأخذ «محاشم أبو الخير» ويأكلها.. إلخ)، وسماع صوت المغنى من تحت الأرض، ولن نقف لنحصى الرموز «الفرويدية» التى امتلأت بها المسرحية، تكفى مراجعة المناجاة التى تدور بين خضرة ومتقال، والأوصاف التى يطلقها كل على الآخر.

ماذا يريد الدويرى بهذا كله ؟ وإلى أى جمهور يتوجه ؟ ومن الذى يستطيع وسط تدفق حركة الدرامة على المسرح بما يتخللها من عنف يتمثل فى القتل وتقطيع الأعضاء ومشاهد التكفير الدامية - أن ينتبه لمعنى هذه الإحالات والإشارات والتضمينات المستمدة من ترسانة الميثولوجيا والسير والطقوس العالمية والعربية والمصرية ؟ بل ومن بين جمهوره اليوم من يعرف شيئًا عن طقوس الشبشبة وحلب النجوم ؟ وأكثر من ذلك هل يعرف كل الجمهور المفترض أو الحقيقى تفاصيل إيزيس وأوزوريس ؟

لا عجب إن تعثر تقديم أعمال الدويرى، وإن بدت - لدى البعض - كاشفة عن رغبة المؤلف فى استعراض ثقافته - ولا شك فى أنه قارئ مجتهد لتاريخ المسرح العالمى ولأعمال فريزر وفرويد بوجه خاص. ومسرحيته «ثورة فى الأرحام» ليست غير محاولة لتقديم صياغة درامية لمفهومين فرويديين عن «عقدة الخصاء والرغبة فى النكوص إلى رحم الأم»، وإن بدت - لدى البعض الآخر - مستغلقة تمامًا على الفهم، فقنع بما تطوله يداه : حركة عنيفة أو صياغة مكثفة للحوار.

ويبقى كل ما أجهد الكاتب نفسه كى يثبته بعيداً عن المتلقى لعمله، فلست أحسب أن أحداً يحب من يستعرض ثقافته أو يرى عرق الصانع وهو يصنع !

* * *

«الواغش» - راجع العناوين الأخرى التى قدمت أو نشرت بها فيما سبق - هى دراما «حاملات القرابين»، الجزء الثانى من ثلاثية الاورستية، بأبطالها الخمسة : الأب القتيل - أجا ممنون، والأم الخائنة - كليتمنسترا، والعشيق القاتل ثم الزوج ايجيست، والابنة رافعة راية الانتقام - اليكترا، ثم الابن المنتقم - اوريست.

لكن رأفت الدويرى - المولع بتعسير كل أمر يسير - يمزج بين أحداثها وسيرة «الأمير سالم الزير» فيأخذ عنها أسماءها : الأب القتيل يصبح سالم (وابنته تسميه الزير سالم) والابن العائد هجرس، والزوجة الخائنة جليلة. والعشيق القاتل جساس، ويمزج هذين المصدرين معًا بحيل طقسية ومسرحية أخرى : فيجعل مسرحًا داخل المسرح، وفتيان القرية وفتياتها يعيدون تمثيل قتل سالم (راجع مشهد المصيدة التى أعدها هاملت)، ويقدم - بوضوح وبنص كلماته - مشهد ذبح ديونيسيوس وتوزيع لحمه ودمه : «بخروج جليلة يتسلل جساس، ومن خلفه بعض أعيان الكفر، يفردون بين أيديهم جلد ثور حديث الذبح وكأنه شبكة صيد، جلد الثور مزين بالزهور البرية وسنابل القمح، وربما بخرز وجلاجل عظمية على هيئة تمائم أو تعاويذ، فهكذا تزين الأضاحى أو القرابين الحيوانية فى الأعياد والاحتفالات الدينية أو الشعبية.. لعله قد اتضح لنا أننا بصدد مشهد شعائرى يعود بنا إلى عصر تقديم الأضاحى أو القربان البشرى.. إلخ» ولمن لا يتضح له - بعد هذا كله - يسوق الدويرى نصًا من خطط المقريزى عن الخليفة حين يلبس ملابس النحر!.

ولا أحداث هناك ترويها الدرامة سوى أن هجرس يرفض الانتقام، متخليًا عن حلم أخته الدموى، قابلاً بالقانون والحكومة، وبدل أن يحقق انتقامه الفردى لأبيه القتيل يحرض أهل الكفر - الميتين الأحياء - كى يقوموا - مرة واحدة - ليتخلصوا من مصادر قهرهم، ومن ثم يختفى «الواغش» الذى يأكل صدورهم.

وليس هذا (الواغش) مرة أخرى غير «ذباب» سارتر : إنه الندم الذى ينهش قلوب أهل الكفر لأنهم سكتوا عن جريمة قتل من كان معهم، واستسلموا لمغتصبيهم، وما فعله هجرس حين تخلى عن الانتقام الفردى، قابلاً بالقانون والحكومة - هو ذات ما فعله

اوريست، رغم أن هذا قد قتل ايجست وكليتمنسترا ، بعبارة أخرى : أن ايسخيلوس يكسر الدائرة المشؤومة بانحيازه إلى النظام القضائى والاجتماعى للمدينة (polis)، حين يمثل أوريست للمحاكمة أمام الربة أثينا والنبلاء. وحين تنقسم الأصوات تتدخل الربة أثينا لتحكم بالبراءة، وتقنع ربات النقمة بأن يتحولن راعيات للمدينة، هكذا لا يصبح القانون القبلى الذى يضع الغريم فى مواجهة غريمه هو السائد، لكنها المحاكمة العادلة أمام نبلاء المدينة.

إذا أنت رددت كل شىء لصاحبه فى «الواغش» لن تبقى سوى تلك المونولوجات الجميلة التى تقولها مرة، حاملة علم الانتقام وصاحبة الرؤية الدموية، والمكتوبة بلهجة صعيدية حلوة تكشف ما فى تلك اللهجة من رقة وعذوبة وقدرة على التحليق، لا التعبير وحده.

***

وتبقى المشكلة فى مسرح رأفت الدويرى أن صاحبه يعرف الكثير، غير أنه لا يعرف كيف ينتقى من هذا الكثير القليل الذى يخدم عمله، فيجسد الرؤية وينقل الكلمة الأخيرة للعمل، لكنه يفتح على متلقى هذا العمل ترسانته المدججة بالأساطير والطقوس والشعائر والعادات والسير والملاحم والحكايات والممارسات.

إذا كنا نوجه اللوم لبعض كتّاب مسرحنا لقلة زادهم الفكرى.. فهل لنا أن نوجه اللوم لرأفت الدويرى؛ لأنه يقف على الضفة الأخرى ؟

فى كلمة واحدة : ليس مهمًا ما نعرف، لكن الأهم ما تصنع بما تعرف.

وكلمة ثانيه : أن الناس لا تذهب إلى المسارح - أو تقرأ المسرحيات - كى تعانى الفهم أو العجز عن الفهم !

* * *

وقبل أن نتعرف إلى أفراد الجماعة الثانية أو «الدكاترة الأربعة» : سمير سرحان، ومحمد عنانى، وعبد العزيز حمودة، وفوزى فهمى وأعمالهم، يجب أن نذكر أن أربعتهم يشتركون فى ملامح أو سمات عامة : أول هذه الملامح أنهم جميعًا أساتذة يقومون بتدريس الدراما والأدب الإنجليزى فى الجامعات والمعاهد، وثانيها وأخطرها أنهم لا يسهمون فى الثقافة المصرية من حيث هم كتّاب فقط (وسنرى القيمة الحقيقية لما يكتبون فيما يلى)، لكنهم يشغلون مراكز مؤثرة- وبعضها بالغ الخطر - فى أجهزة الثقافة : فى الثقافة الجماهيرية (أخطر أجهزة الثقافة فى مصر من حيث مسئوليتها عن كل النشاط الثقافى خارج العاصمة، وفى بعض المواقع داخلها كذلك، وهى تحظى بالنصيب الأكبر من موازنه وزارة الثقافة ومن بعض أجهزة الحكم المحلى كذلك، وتمتد مراكزها من دمياط فى أقصى الشمال لأسوان فى أقصى الجنوب - ومن سيناء فى أقصى الشرق لمطروح فى أقصى الغرب، ويعمل بها حشد هائل من الموظفين والكتّاب والمسرحيين والتشكيليين والموسيقيين وسواهم، ومن الطبيعى أن يلتف حولها حشد مماثل من الصحفيين وكتّاب الأركان ينشرون أخبارها ويكتبون عن مسئوليها ومشروعاتهم.. إلخ)، ثم معهد الفنون المسرحية (تولى عمادته أولاً واحد منهم - سمير سرحان - وحين ترك العمادة - بحكم قضائى - قعد مكانه على الفور واحد ثان - فوزى فهمى) ولجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة (مقررها واحد منهم، والباقون أعضاء فيها) ومجلة «المسرح» (يرأس تحريرها سمير سرحان، وكان اثنان آخران نائبين له، مهما اختلفت الجهة التى تصدر عنها : نادى المسرح أو هيئة الكتاب أو هيئة المسرح على التوالى)، وكلهم أعضاء مؤثرون فى لجان القراءة بالمسارح المختلفة، ومركز ثقافة الطفل (لا نفهم معنى أن يتولى عميد معهد المسرح هذا المركز أيضًا، وقد كان يتولى - حتى فترة قريبة - عمادة معهد التذوق الفنى أيضًا بالإضافة لهما !) ومن الطبيعى والمنطقى أن يكونوا جميعًا - وبين أيديهم هذه السلطات كلها - متكاتفين، متساندين، فهم أول المستفيدين من هذه الثقافة المتردية، والمتحدين ضد أى محاولة لتغييرها.. ثالث هذه الملامح أنهم جميعًا ارتبطوا بعلاقات

مباشرة ووثيقة برشاد رشدى (ثلاثة منهم كانوا طلبة له فى قسم اللغة الإنجليزية وهو الذى يسر لهم أمر بعثاتهم، وحين عادوا منها يسر لهم سبل الرزق والنفوذ والشهرة والصعود. أما الرابع: فوزى فهمى - الوحيد بينهم الذى تخرج من معهد المسرح وحصل على الدكتوراه فى الأدب المسرحى من موسكو - فقد ارتبط به وعمل معه بعد عودته)، وكل متابع للثقافة المصرية فى وجوهها المتعددة يعرف عن يقين أن رشاد رشدى يرتبط بأكثر جوانب هذه الثقافة رجعية وتخلفًا، وإن صعوده يرتبط دائمًا بغياب التوجه التقدمى والإنسانى لها، هكذا كان - منذ عاد من بعثته إلى إنجلترا أول الخمسينيات - وحتى لفظ أنفاسه الأخيرة. لا عجب إن عاد إلى دائرة الضوء أكثر بريقًا فى سنوات التردى من السبعينيات : عميداً لمعهد الفنون المسرحية، فمديراً لأكاديمية الفنون ثم مستشاراً لرئيس الجمهورية لشئون الأدب والفن - فقد كان - رحمه الله - أديبًا وفنانًا! وفى عهد رشاد رشدى السعيد عرفت الحياة الثقافية فى مصر مساخر أعياد الفن فى أكتوبر، والدكتوراهات الفخرية، والأمسيات الشعرية، وما شئت من مساخر !.

وقد نجد - بعد ذلك - أن أعمالهم تشترك أيضًا فى ملامح أو سمات مشتركة، نكتفى الآن بأن نقول إن هذه الأعمال تلقى أعظم الحفاوة، فتنشر وتقدم ويتوفر لها مالا يتوفر لغيرها من إمكانات مادية وبشرية، دع الآن دق الطبول وحرق البخور.

هل من تحصيل الحاصل أن نقول إن المسئولين عن هذه الأجهزة كلها إنما يديرونها لحساب أعمالهم، وأن أعمالهم إنما تكتب من أجل أن تعطيهم «رخصة شاملة» للبقاء فى هذه المواقع ؟..

لننظر إذن إليهم، وإلى أعمالهم .

* * *

ولنبدأ بأولهم وأخطرهم سمير سرحان : دخل سمير إلى عالم المسرح تحت عباءة رشاد رشدى ومسرح الحكيم، فبعد أن أنشئت فرق التليفزيون المسرحية فى ١٩٦٢ دفع رشاد بسمير - وزميليه ورفيقه محمد عنانى - ليعدا له بعض الأعمال الروائية، وحين استقل

رشاد بمسرح الحكيم فى ١٩٦٤ دفعهما ليترجما نصًا ليونسكو هو «الخراتيت» إلى العامية المصرية. وعرض فى موسم ٦٤/ ١٩٦٥، كانت أولى ترجمات المسرح المعاصر إلى العامية المصرية، وهو اتجاه تبناه هذا المسرح وقدر له أن يسود حتى الآن، وأن يمسخ أعمالاً مسرحية عديدة، فرأينا «هبط الملاك فى بابل» تقدم باسم «سلطان زمانه» و«كاليجولا» تقدم باسم «الامبراطور يطارد القمر» و «وشم الوردة» باسم «وشم الأسد» و «ماراصاد» باسم «المجانين».. الخ، وها هما الفارسان نفساهما لا يزالان سادرين فى غيهما : يعودان إلى أعمال لشكسبير التى سبق أن ترجماها ونشراها، فيعيدان «ترجمتها» من العربية إلى العامية لتقدم على المسرح (فى ١٩٨٢ قدم لمحمد عنانى عمل ساقط عن «زوجات وندسور المرحات» وقدم لسمير سرحان «حلم ليلة صيف» وفى هذا الموسم قدم لسمير أيضًا عمل عنوانه «زى ماتحب» عن «كما تهوى»!) كانت «الخراتيت» مترجمة عن الإنجليزية لا عن أصلها الفرنسى، وجاءت فى سياق لهاث مسرح الحكيم فى مطاردة (الجماهيرية)، و «النجاح منقطع النظير» وكان مما يثير السخرية فى الامر كله أن نتعلل بالجمهور وقدرته على الفهم، كى نقدم له عملاً ينعى إليه فشل اللغة وعقم التواصل وعبث الوجود!.

وبقى سمير سرحان لصيقًا برشاد رشدى، مدافعًا عن أعماله مستفيداً من علاقاته المتشابكة وصعوده الدائم، ومن يراجع مقالاته فى مجلة «المسرح» - التى كان يرأس تحريرها رشاد ويعمل بسكرتارية تحريرها سمير سرحان ومحمد عنانى - ير عجبًا فى الدفاع بالباطل وبالحق عن هذه الأعمال ولىّ أعناق النصوص وابتذال المصطلح (راجع مقالاته عن مسرحيات خيال الظل وحلاوة زمان ورحلة خارج السور) ولمن شاء أسوق مثالاً متأخراً : فى ٧٣/ ١٩٧٤ عرضت لرشاد رشدى مسرحيته «حبيبتى شامينا» على المسرح القومى، وكان مما كتبه سمير سرحان عنها فى مجلة «الجديد» التى يرأس تحريرها رشاد نفسه أنها «عمل جاد وكبير - من أهم وأخطر ما كتب للمسرح المصرى - يعيد إلينا الثقة فى مسرحنا المصرى وفى التزامه بالقيم العليا التى كشف عنها وبلورها

٦ أكتوبر العظيم (رغم أن المسرحية مكتوبة ومنشورة أوائل ١٩٧٢). يضيف صرحًا جديداً إلى تراث المؤلف الذى يثير الإعجاب ويؤكد قدرته الدائمة على التجديد المستمر - تحتفظ بثلاث ميزات : رائحة الأسطورة ورائحة التاريخ ورائحة الواقع .. الخ»، كل هذا فى الصفحة الأولى من مقال شغل سبع صفحات (الجديد، ١٥/١/١٩٧٤).

لا عجب أن صعد سمير سرحان فى ذيل صعود رشاد رشدى: عميداً لمعهد الفنون المسرحية حتى أقصى عنه بحكم قضائى، فمسئولاً عن الثقافة الجماهيرية ورئيسًا لتحرير مجلة «المسرح» (منذ صدرت فى سبتمبر ١٩٧٩) وسكرتيراً للجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة، ولا يزال فى هذه المواقع جميعًا.

كتب سمير سرحان للمسرح «أربعة» أعمال : «الكذب» لم تنشر ولم تقدم على المسرح رغم تكرار الإعلان عن تقديمها منذ أنشىء «مسرح الحكيم (٦٤/ ٦٥)، ورغم ذلك فهو يجد فى نفسه الجرأة الكافية كى يثبتها بين أعماله المؤلفة (راجع القائمة المثبتة فى نهاية مسرحية «ست الملك»)، و «ملك يبحث عن وظيفة» التى قدمت فى موسم ١٩٧٢/٧١ بعد أن عاد سمير من بعثته وشغل مكانه فى قسم اللغة الإنجليزية (سمير حاصل على الدكتوراه فى المسرح الأمريكى من جامعة انديانا فى ٦٨) أخرجها أحمد عبد الحليم، وكانت إخفاقًا فنيًا وفكريًا وجماهيريًا كامل الشروط. ومع ازدياد صعوده قدم مسرحيتين : «ست الملك» عرضها المسرح القومى فى موسم ٧٧ / ٧٨) - (لعب أدوارها الأولى سميحة أيوب ونور الشريف) ثم «روض الفرج» أو «امرأة العزيز» التى عرضت فى ٨٢، وأخرجها كرم مطاوع بعد غياب طويل بين الكويت وبغداد (لعب أدوارها الأولى سهير المرشدى وأمين الهنيدى) واحترق مسرح الحكيم وهى تعرض على خشبته. هاتان المسرحيتان هما اللتان أحيطتا بهالات الدعاية ودقت من حولهما الطبول، ودشنتا سمير سرحان كاتبًا مسرحيًا بين كتاب السبعينيات.

* * *

«ست الملك» - كما يتضح من عنوانها - تدور حول الحاكم بأمر الله الفاطمى الذى حكم مصر أوائل القرن الحادى عشر (ترجح معظم المصادر أنه قتل سنه ١٠٢١م)، لكن الكاتب يقول لنا فى تقديم نص المسرحية المطبوع إن هدفه لم يكن أن يكتب من جديد قصة الحاكم بأمر الله «فهذه قصة قديمة وأمرها متروك للتاريخ»، طيب، ما هدفه إذن ؟ «كان هدفى أن أكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان، والحاكم هنا إنسان ساقته عذاباته المريرة لأن يفكر .. ولأن يبحث عن المستحيل.. عن يقين لن يجده إلا فى الموت» !

أرأيت هراء كهذا الهراء ؟ كاتب يعود إلى فترة يسودها الغموض فى التاريخ المصرى والعربى والإسلامى وينتقى واحدة من أكثر شخصياته إثارة وامتلاء بعناصر الدراما، فلا يعيد بناء العصر أو الشخصية، ولا يقدم لنا تفسيراً جديداً لأيهما، ولا حتى يسقط على شاشة أيهما همومنا المعاصرة، لا، لا يفعل شيئًا من هذا كله، لكنه يسوِّد بياض الصفحات كى ينهى إلينا اكتشافه هذا الخطير : «إن عظمة الإنسان فى نظرى هى أنه المخلوق الوحيد فى هذا الكون الذى يفكر ...»!

والمسرحية - بعد هذا - قائمة على عدد من التناقضات الزائفة، يفتعلها الكاتب افتعالاً - فى ظنه أنها تغنى شخصياته وتخلق لها أعماقًا وأبعاداً - ويدير الصراع بين أطرافها، أبرزها تناقض بين الإنسان والحاكم - تقول ست الملك : «الإمام الحاكم بتعذبه أسئلة كثير.. زى إيه هو العدل وإيه هو اليقين .. أسئلة مالهاش علاقة بالقوة والسلطان.. وأول ما الحاكم يسأل نفسه يبقى مش حاكم.. يتحول لإنسان ساعتها ينهار البنيان ..» وبداخل ست الملك نفسها تناقض بين المرأة «القوية» التى تحكم، والمرأة «الضعيفة» التى تعشق : «أنا قدرى غير قدر كل إنسان عذابى أنا محتملاه.. فى سبيل الملك اللى بنيناه .. (..) ست الملك بتموت فى اللحظة ألف مرة من شوقها إليك.. تتمنى التراب اللى تحت رجليك.. لكن ست الملك مالهاش اختيار.. القاهرة دى بنيناها بدمنا.. ولازم تفضل عاصمة ملكنا..»

هذا ما تقوله ست الملك عن الحاكم وعن نفسها.. كلمات وكلمات ولكن .. إذا كانت الدراما تعنى الحدث - كما لابد أن يعرف مدرس الدراما - فالأحداث فى المسرحية بالغة السذاجة: الحاكم مختل العقل منذ المشهد الأول، يطيل الوقوف ناظراً إلى الجبل، ولا يفعل شيئًا سوى أن يصرخ أو ينهار، ذلك أنه كى يحكم فلا بد أن يحكم بالعدل الكامل .. ولكى يبلغ العدل الكامل فلا بد من اليقين الكامل .. ومن أين له باليقين ؟ ثم يقع فى براثن محتال هو «ابن الدرزى» الذى يرسم حيلاً ساذجة: - يسقى «ريدان» - ابن القاضى الذى أمر الحاكم بإعدامه - شرابًا يشل يده حين يرفعها بالسيف ليقتل الحاكم، ويغرى أمين القصر أن يدهن جسد الحاكم بالفسفور كى يضىء فى ظلام الليل فيصدق الحاكم أنه إله، ومن حقه أن يحرق القاهرة ويقف يتغزل فى النار : «نار هيله - رائعة الجمال .. نار تحرق كل الكون.. من الحريق ده تطلع ناس تانيه.. ناس قلوبها بيضة زى النور.. ناس لسه فى الفردوس الطهور لم تدنس قلوبها بالخيانه بالظلم بالفجور .. الخ»، ويحل الكاتب لغز موت الحاكم أو قتله حلاً ساذجًا كذلك : فنتيجة مؤامرة من مؤامرات القصور يأمر الحاكم بشنق قاضى القضاة، فيصر ابنه على الانتقام (لا ينسى الكاتب أن يجعله بطلاً تراجيديًا أيضًا فتراه يطلب من ست الملك «أباه حيًا ») وينسج مؤامرة مع ست الملك، ولك أن تدهش بعد ذلك أن الحاكم كان يعرف مصيره هذا ويسعى إليه، وتكون كلماته الأخيرة قبل أن يخرج للقاء الخناجر المتربصة : «اذكرونى اذكروا رجلاً كان يريد فلم يستطع أن يحقق ما يريد.. كان يتمنى أن يعرف فمات دون أن يعرف شيئًا.. كان ينشد اليقين فلم يخلف فى قلبه سوى الحيرة والجنون.. اذكروا فى النهاية أن الإنسان يولد ليعرف شيئًا واحداً.. هو الموت» !

وست الملك نفسها - على كثرة ما تقول من كلمات - لا تستطيع أن ترى فيها سوى عاهر من عواهر القصور : هى عشيقة برجوان حتى يهجرها فتأمر عبيدها بإخصائه لتعشق بعده ريدان وتتآمر معه لقتل الحاكم، القاهرة عندها ليست بشراً وحياة لكنها أحجار صم قائمة، يناقض فعلها قولها، وباسم المحافظة على ملك الفاطميين تتآمر

لتدمير ملك الفاطميين.

إن هالة الغموض التى تلتف حول شخصية الحاكم لها أسبابها الموضوعية، حتى تلك القرارات التى تبدو مثيرة للدهشة والسخرية تجد تفسيرها المعقول : منع زراعة الكروم كان يهدف لمنع صناعة الخمور، ومنع صناعة أحذية النساء كان يهدف لمنعهن من الخروج والتهتك. لكن المؤكد أنه استطاع - خاصة فى سنوات حكمه الأخيرة - أن يقوم بأمور الحكم خير قيام، وادعاؤه الألوهية - وهو ما يشك فيه مؤرخون كثيرون - لو صح لكان بحاجة إلى تفسير أكثر من هذا الساذج الذى ساقه المؤلف «لازم أمسك بإيدى أقدار الناس عشان أقدر بعد كده أنقذهم من أنفسهم..» عن الحاكم يكتب واحد من أعظم أساتذة التاريخ الإسلامى : «على أن سياسة الحاكم هذه، وإن كانت قد أثارت سخط المصريين، ساعدت على إقرار الأمن والمحافظة على الآداب العامة، وقضت على الفوضى التى كانت سائدة أوائل عهده، وفى عهده ظهرت طائفة الدرزية التى دعت إلى الاعتقاد بألوهيته، مما أثار بينه وبين السنيين ذلك النزاع الذى انتهى بقتله فى سنة ٤١١ هـ.

وقد أنشئت فى عهد الحاكم دار الحكمة التى كان يشتغل بها كثير من القراء والفقهاء والمنجمين والنحاه واللغويين، وألحق بها مكتبة أطلق عليها دار العلم حوت كثيراً من أمهات الكتب مما ألف فى مصر وغيرها من البلاد الإسلامية (انظر : د. حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسى والدينى والثقافى والاجتماعى جـ ٣ ص ١١٣).

من حق الكاتب أن يختار وجهة نظره، لكن من حقنا عليه أن يحققها التحقيق التاريخى والفكرى، أما فى هذا العمل فلسنا نجد إلا تناقضات زائفة وشخوصًا مضطربة ولغة مقلة بين العامية والفصحى، وكلمات مكرورة، واندفاعًا إلى مونولوجات ركيكة دون ضرورة.

ولا يجد الكاتب بأسًا - بعد هذا كله - أن يسمى عمله «تراجيديًا مصرية» وتعال حاسبنى !.

* * *

فى أحد مشاهد «ست الملك» يعترف لها «الدرزى» بأنه يشتهيها «كما اشتهت امرأة العزيز يوسف الصديق وقطعت إصبعها لمرآه كل النساء .. يشتهيها كما اشتهى الفرعون أن يعتلى الملكوت.. كما اشتهى الشيطان أن يزلزل العرش العظيم (أرجو أن تتجاوز سقم التشبيه وركاكة التعبير)، وواضح أن حكاية امرأة العزيز تستهوى صاحبنا، من هنا أسمى مسرحيته التالية بهذا الاسم، وحاول أن يضع أحداثها - قسراً - داخل إطارها، ولست أعتقد أن واحداً ممن شهدوا العرض الذى قُدم أول ٨٢ قد انتبه لهذه المحاولة، فاضطراب الشخصيات الرئيسة فى العمل يباعد بينهم وبين الفهم.

وقد أحاطت بتقديم «روض الفرج» (وهو الاسم الذى اختاره كرم مطاوع للعرض الذى قدمه عن المسرحية) ملابسات ساخنة، كان مبعثها جميعًا أن المسرحية تتناول موضوع الاغتيال السياسى، وحين قدمت - فى يناير ٨٢ - كانت ذكريات حادثة المنصة حية وطازجة عند الجميع.

وأود أن أكون واضحًا كل الوضوح فى ذكر الحقائق التالية :

* إن سمير سرحان قد فرغ من كتابة عمله قبل مقتل السادات، وإنه كان يهدف بعمله أن يكون تمجيداً وتحية للدور الذى لعبه السادات فى اغتيال الوزير أمين عثمان (٤٦) والذى لم يكف يومًا عن التباهى والتبجح به، على تفاهته، وعلى مجمل الشكوك التى تحيط بالولاء الحقيقى للسادات آنذاك.

وثمة قرينة - لا سبيل إلى إنكارها - تؤيد هذا الحقيقة إن بدا لأحد أن يماحك فيها : فى ٧٩ بدت للسادات نزوة هى أن يحتفل بذكرى الزعيم الوطنى محمد فريد فى رغبة محمومة منه لأن يصل حاضر حزبه «الوطنى» اللقيط بتاريخ الحزب العريق - فعهد إلى الكاتبين التوأمين سرحان - عنانى بهذه «المقاولة المسرحية»، فأعدا عملاً خطابيًا زاعقًا عن الزعيم الكبير، حضره السادات و .. «ضحك الملك وسرِّى عنه»!.

ثم إن كثيرين يعرفون أن رشاد رشدى ومعاونيه هم الذين قاموا بترجمة «البحث عن الذات» إلى الإنجليزية، وكلنا يذكر النشاط المحموم الذى كانوا يبذلونه لإنتاج فيلم

«عالمى» عن حياة السادات كما رواها، وفى النهاية فإن قسم اللغة الإنجليزية فى آداب القاهرة لا يبعد مرمى حجر عن قسم اللغة العربية !.

وأخيراً .. فإن زمن المسرحية هو أوائل الأربعينيات، حين كان مسموحًا لضباط الإنجليز أن يرتادوا الصالات والكباريهات فى روض الفرج وغيرها (خرج الإنجليز من القاهرة والإسكندرية إلى مدن القنال فى ٤٧)، وحين قام السادات بعمله البطولى ذاك!.

ثم حدث أن اغتيل السادات، اغتيل بعد أن أغلق كل الأبواب للحوار ولم يترك سوى هذا الباب، وأيًا ما كان الرأى فى هذا الاغتيال، فالذى لا شك فيه أنه كان مفاجئًا للجميع.

وكان كرم مطاوع قد عاد إلى القاهرة بعد غيبة متصلة دامت خمس سنوات أو ستًا بين الكويت وبغداد، وفى «المسرح القومى» كان المخرج فهمى الخولى يجرى البروفات على «امرأة العزيز» على أن تلعب بطولتها السيدة سميحة أيوب - فات عليك أنها هى التى لعبت ست الملك - وأيقن كرم مطاوع - بذكائه المسرحى الحاد الذى يشهد به الجميع - أن مسرحية تتناول موضوع الاغتيال السياسى هى فرصته الثمنية ليعود إلى خشبة المسرح بعد هذا الغياب، وبعد ما تناثر حوله من تصريحات وأقوال وأعمال، لا ليعود إلى الخشبة فقط، بل ليقف على «النقطة الذهبية» منها : منتصف المقدمة !

وهكذا .. خاض كرم وسمير معركة ضارية، كان حتمًا أن تنتهى بانتزاع المسرحية من مخرجها قليل الحيلة، وأن تخرج من «المسرح القومى» إلى «مسرح الحكيم» حيث تلعب بطولتها السيدة سهير المرشدى، العائدة كذلك بعد غياب طويل.

وحين احترقت خشبة المسرح أثناء عرض المسرحية، وجدها المخرج فرصة أخرى ثمينة لأن يوجه أصابع الاتهام السياسى نحو الجميع (من بالضبط ؟ لا أحد يعرف!. وأنا أكتب هذه السطور وقد كادت تنتهى ثلاث سنوات بكاملها، دون أن يعرف أحد أو يعلن مسئول من حرق خشبة المسرح؟ - وهل عرف أحد من أحرق الأوبرا ؟ أو من خرب المسرح القومى أو من سلَّم للمسرح التجارى ثلاث عشرة خشبة من مجموع خمس عشرة كانت

تملكها هيئة المسرح ؟- لكن الذى نعرفه جميعًا أن المسرح لا يزال محترقًا وأن مقاعده قد بيعت لأصحاب المسارح الخاصة، وأن هذا كله لا يعدو مشاهد متتابعة من سيناريو التخريب الدائم !) ولكن المخرج العائد كان قد حقق هدفه: وقف وسط دائرة الضوء من جديد.

إن هذه الملابسات كلها ضرورية قبل أن نعرض للنص المطبوع - وهو يحمل أسماء المخرج والممثلين، أى أنه مطبوع أثناء العرض - ولست أبالى أن يحدثنى أحد عن «كهنوت المصطلح» فالنقد ليس عملاً يتم فى فراغ، لكنه يتحقق فى سياقه الموضوعى. أما ما عدا ذلك من دعاوٍ فلا يخفى غير سوء النية، والرغبة فى طمس الحقائق أو خلط الأوراق.

ماذا نجد - إذن فى نص «امرأة العزيز»؟

القسم الأول يدور فى إحدى صالات «روض الفرج» بكل ما تحمل من غناء وملاعيب وهزل (هذا ما استغله المخرج أفضل استغلال) وفيها نتعرف إلى الشخوص الرئيسية : زبيدة (زليخة): فتاة الصالة، ذات السطوة والكبرياء، وراءها حكاية تحكيها : كان أبوها شاعراً «فى يوم من الأيام.. هنا فى الصالة.. كان أبوها قاعد على نفس الترابيزة دى بيكتب شعر .. قصيدة فى حب مصر .. وأنا كنت قاعدة جنبه .. أيامها كنت عيلة بتاعت ١٥ سنه .. دخل عسكرى إنجليزى سكران.. كان باين إن الشهوة اتحولت فى عينيه لنيران.. شافنى جه على والسونكى فى إيديه .. أبويا الشاعر اتحول لوحش جريح.. غرس السونكى فى صدر الشاعر.. دمه سال على أرض مصر..»، من يومها بقيت فى الصالة، يلجأ إليها صاحبها فى كل الملمات الصغيرة والكبيرة، يحميها وديع: الشاعر الذى كان ثائراً.. لكنه هزم وباع كل شىء وبقى أيضًا فى الصالة، يكتب «اسكتشات» تسلى السكارى، ومنتهى أمله «أكلة كباب»، وهى تحكى حكايتها هذه ليوسف : الشاب الذى جاء الصالة ليطلق النار على ضابط إنجليزى يأتى اليها فى صحبة أبيه، صحيح أن يوسف قد يقتل أباه إن طاشت الرصاصة.. لكن هذا قدره، المهم

هنا أن هذا العمل السرى تعرفه زبيدة، ويعرفه وديع، ويناقشان فيه يوسف، والمهم أيضًا أن عزيز باشا (عزيز مصر) ليس أبا يوسف بالضبط لكنه أبوه بالتبنى «وجده إلى جوار بئر فتبناه لأنه لا ينجب». والمهم أخيراً أن عزيزاً يدخل بصحبة الضابط الإنجليزى فيطلق يوسف النار ويقع الضابط قتيلاً، وتقع المواجهة بين يوسف وأبيه. وحين يهم عزيز بصفعه تنهره زبيدة وتواجهه، فيرتبك الباشا : «أنا مش مصدق، كل الحسابات اللى حسبتها فى لحظة اتلخبطت . اللى كنت فاكرة ابنى .. طلع قاتل قاتل.. وانتى.. إنسانه مجهولة فى صالة روض الفرج تجرؤ وتقف قصادى.. والإنجليز.. أصدقائى هيقولوا إيه دلوقت .. أنى استدرجت القائد عشان ابنى يقتله ؟ والبلد .. وصورتى قدام الناس.. والحكومة والمعارضة..» وحين يرتبك الباشا تمعن زبيدة فى الهجوم عليه فيأمر بالقبض عليها ثم «تطرأ» له فكرة، فيعرض عليها أن تذهب معه لبيته، توافقه بشرط أن تكون زوجة عزيز باشا (امرأة العزيز) فيوافق الباشا!.

وإذا كان كل ما فات معقولاً وممكن الحدوث فلا بد أن ما يلى معقول وممكن الحدوث كذلك : فى قصر الباشا، نراه مع تابعه وصهره القديم، ونرى زبيدة وقد أصبحت سيدة القصر، تسمع - عرضًا - أن الباشا قد وقع قراراً بإحالة يوسف إلى المحاكمة فتأمره بإطلاق سراحه، فيستجيب لأمرها، ويخرج يوسف - هو الذى أطلق الرصاص- باعتباره «شاهد ملك»، أى : معترفًا على زملائه، ونرى أخيراً المشهد الذى يستهوى المؤلف فيقسر كل الأحداث قسراً، ويلويها ليًا كى يصل إليها : «امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، قد شغفها حبًا..»

زبيدة : أنا الثمرة قدامك .. أجمل وأروع ما فى الحياة.. الحب والخصب والنماء..
اقطفها يا يوسف.. دوق أحلى ما فى الحياة من شهد .. اشرب خمرتى ..
ادخل جنتى ..

(يوسف يضعف يكاد يهم بها فى لحظة رائعة، ثم يبتعد عنها - صارخًا).

يوسف : لا .. لا.. انتى الشيطان ..

(يجرى إلى الباب.. تجرى وراءه صارخة)

زبيدة : يوسف

(تمسك قميصه من الخلف، تمزقه، يدخل عزيز باشا ومعه وديع. يراهما).

من أجل هذا المشهد وحده فعل المؤلف كل ما فعل: ساق أحداثًا لا منطق لها، وحرك شخوصًا مثل دمى فى يد لاعب خائب، لا يأتى سلوكها صادراً عنها ولا متسقًا مع تكوينها، لكنه مفروض عليها فرضًا، وهى مقسرة عليه قسراً، ففى سبيل هذا المشهد يهون كل شىء !.

وقد لا يعنينا سبب استهواء مثل هذا المشهد للمؤلف (ثمة أكثر من تفسير يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسى)، لكن ما يعنينا هو أنه أوقع المؤلف فى مآزق عدة : لماذا وافقت زبيدة على الزواج من عزيز باشا؟ هى مرة تقول إنها تزوجت كى تنتقم لأبيها بأن تنقل الكفاح داخل بيته «النهارده أقدر أساعدهم أكثر بكثير م الأول.. أقدر أعرف كل أسرار الحكومة وأبلغها لهم .. أنا النهارده جوه المطبخ اللى بتنطبخ فيه كل أسرار البلد.. وكل اللى هاعرفه أول بأول هابلغه..» ثم تقول فى اللحظة التالية مباشرة شيئًا مختلفًا «أنا كبرت .. وكان لازم اتجوز بقى .. وأخلف .. يبقى لى ابن ويطلع غنى..» ثم هى فى المشهد الذى ينتهى بأن تراود يوسف عن نفسه تعترف له بأنها تحبه، وأنها من أجل ذلك قبلت أن تتزوج من أبيه :

يوسف : بتحبينى أنا ؟

زبيدة : هى دى الحقيقة اللى فضلت أهرب منها من أول يوم شفتك فيه.

يوسف : يا سلام على سخرية القدر.. جايه تقولى ده دلوقت؟

زبيدة : ده قدرى يا يوسف .. وقدرك.. هل يقدر الإنسان أن يحارب قدره؟..

ثم .. هل يتفق أى من هذه الوجوه وما تقوله لعزيز من أنها تريد أن تنجب منه؟:

«عايزة أجيب لك ولد، من صلبك دى الطريقة الوحيدة اللى تهزم بيها الموت (...) أنت شجرة كبيرة ممكن تضلل على الدنيا كلها.. ممكن تطرح ثمر العالم.. مد لى إيدك

اطرح لك كل الثمار.. »

فأى وجه من هذه الوجوه وجهها الحقيقى.. وكلها تتنافر ولا تتآلف؟

هذا عن زبيدة .. أما عزيز باشا أو عزيز مصر.. فما الذى يدفع به إلى الزواج منها ثم الضعف أمامها بعد ذلك ؟ هل يصدق أحد - بالغًا ما بلغ تخلفه العقلى - أن رجلاً فى قمة الحكم والسلطة يتزوج فتاة «مشبوهة» فى إحدى صالات «روض الفرج» كى يكسب وجهًا ديمقراطيًا فى صراعه ضد الملك ؟ ولماذا يبقى عليها وقد رآها تراود فتاها عن نفسه، وقد قدت قميصه من دبر ؟

أى استخفاف.. وأى زيف !!

بقى لدينا يوسف : أين يعقوب الذى يبيع اللب والفول فى الصالة ويبحث عن ابنه، والذى وجده عزيز مصر جوار البشر، وأنقذه من أنياب الذئب، وتبناه ورعاه، الثائر الذى يطلق الرصاص على الضابط الإنجليزى ويطلق لسانه بالكلمات مثل بالونات ملونة : «أنا اخترت الاستشهاد من أجل فكرة.. هدف عظيم عشت وصمدت من أجله.. » «يختار الله فى كل زمان من بين عباده المخلصين من يعيد إلى هذا الكون المختل ميزان العدل.. »، «حلمت أمس فى ظلام السجن أن جسدى بذرة دفنها فلاح طيب فى الأرض». «أنبتت البذرة شجرة.. أكل ثمارها وافترش ظلها كل فقراء العالم.. » ولعل الأهم من هذه الكلمات كلها ما يقوله دفاعًا عن إطلاقه الرصاص على الضابط الإنجليزى «أنا مش باقتل.. أنا بنفذ حكم الإعدام فى أعداء البلد.. الإنجليزى اللى قتل أبوكى كانت قضيته إيه ؟.. أنا باقتل عشان قضية.. ». أقول: الثائر الذى يطلق كل هذه الكلمات، ويؤكد دائمًا أنه يعرف ما يريد.. كيف يتهاوى سريعًا أمام منطق عزيز باشا، ويردد وهو منهار: «دلوقتى مفيش حاجة واضحة..، كل شىء اختلط بكل شىء.. » ولا يجد خلاصة إلا بأن يطلق وديع عليه الرصاص؟ كل هذه الصدوع الواضحة فى الشخصيات الرئيسة الثلاث لا نجد تفسيرها إلا فى افتراض واحد : هذا المؤلف يريد - عمداً وقصداً - كتابة عمل يمجد الاغتيال السياسى فى مصر الأربعينيات على وجه

التحديد، وهذا المؤلف تستهويه قصة امرأة العزيز (أو بدقة أكثر : تستهويه فكرة أن تراود امرأة العزيز، الأجمل والأرقى، فتاها عن نفسه، هى راغبة وهو راغب أيضًا، لكن صورة السيد - الأب تقف بينهما تستطيع هى أن تتجاوزها ويبقى هو متخبطًا فى أسارها)، وفى سبيل تحقيق هدفيه هذين لا يبالى - هو أستاذ الدراما ! - أن يكون للأحداث منطق أو لا يكون، أن تكون الشخصية مستوية متكاملة أو مليئة بالاضطراب والتناقض.

غير أن وجهه الحقيقى يفضحه فى موقفه من قضية الثورة، وجدواها : لدينا ثوار ثلاثة : الشاعر الذى قُتل، والشاعر الذى هُزم، والثائر الذى انهار وانتحر. وفى مواجهة هؤلاء يقف الباشا: قويًا راسخًا ذا منطق متماسك وقدرة دائمة على تحقيق الانتصار ومواصلة السلطة والصعود.

هذا وجه المؤلف . لكن المخرج الذكى لم يكن ليقدمه كما هو : جعل زبيدة تعلن فى المشهد الأخير أن زواجها من عزيز باطل لأنه قام على الإكراه (أى إكراه؟)، ومن ثم تخرج - مع يوسف وبقية ممثلى «الشعب» كى يبدأوا حياة جديدة ونظيفة، ويظل الباشا وسط أعوانه من الانتهازيين والنفعيين. بعبارة أخرى : لقد اختار كرم أن يرجىء الصراع لجولة جديدة، على حين اختار المؤلف أن ينهيه بانهيار الثائر ثم انتحاره.

هل هذا هو «الإنسان.. فى كل زمان ومكان»؟..

* * *

يحدثنا سمير سرحان عن بداية صديقه وزميله محمد عنانى على المسرح أو خروجهما معًا من عباءة رشاد رشدى و «مسرح الحكيم». يكتب سمير : «بدأت رحلة الكاتب المسرحى محمد عنانى مع المسرح منذ عام ١٩٦٢.. وتجربة محمد عنانى فى المسرح لم تقتصر على مجرد التأليف، وإن كان قد كتب عام ١٩٦٢ مسرحيته الأولى - «الدرجة السادسة» التى كادت أن ترى النور...، وأتوقف هنا لأتساءل: ولماذا لم تر النور ؟ لماذا لم تعرض ولم تنشر ؟ الأمر هنا مساو تمامًا لمسرحية سرحان الأولى «الكذب».. وها هما

الآن قد أتيحت لهما كل وسائل العرض والنشر كما لم تتح لأحد.. أم أن الأمر كله لم يكن يعدو مدّهما ببعض المال يستعينان به وهما يتهيآن لبعثتيهما ؟.. ما علينا. يواصل سمير سرحان : «وعندما ظهرت أول مسرحية له على خشبة المسرح فى موسم ٦٤/ ١٩٦٥ وهى «البر الغربى» أفصحت عن موهبة مسرحية حقيقية، وعندما جاءت مسرحيته الثالثة «ميت حلاوة» أكدت أن موهبته قد نضجت ورسخت، وأنه أصبح من الكتاب الذين نعول عليهم الكثير فى إثراء الحركة المسرحية.. الخ».

وأرجو ألا تصدق حكمًا واحداً من هذه الأحكام. فما يكتبه واحدهما عن الآخر لا يستثير عند قارئه غير السخرية والهزء، والجميع يعرفون أنهما مرتبطان واحدهما بالآخر كما ترتبط عجلتا سيارة واحدة : ما يكتبه هذا يتولى الإشادة به ذاك، وحين أصبح سرحان رئيس تحرير مجلة «المسرح» فى عام ٧٩ كان عنانى نائبه، وقد فات عليك كيف قاما معًا بتنفيذ تلك «المقاولة المسرحية» عن محمد فريد، وكيف يرتزقان الآن معًا بإعادة ترجمة ما سبق أن ترجماه عن شكسبير ولا يزالان: متساندين متناقدين يكمل أحدهما ما يبدأه الآخر، كأنهما ماكبث.. وليدى ماكبث، إن قال أحدهما إن مياه المحيطات جميعًا لن تطهر يديه، أجابه الآخر: بل قليل من الماء يطهرها، لكن عطور بلاد العرب جميعًا لن تمسح عن يدى - أنا - رائحة الدم !.

وكان مما يستثير غضب الحليم، حقًا، أن يهبط الستار الأخير عن إعداد مُسِفٍ وعرض هازل وبذىء لمسرحية شكسبير زوجات وندسور المرحات لمحمد عنانى، قدمه مسرح «الطليعة» فى نهاية ٨١ ولا تنقضى أيام حتى يرتفع ستار «المسرح الحديث» عن مسرحيته «ميت حلاوة» فى يناير ١٩٨٢!.

و «ميت حلاوة» هذه قرية مصرية عجيبة حقًا، لا يربطها ببقية مصر سوى جسر مكسور، لم يعرف أهلها الصحف أو الراديو، لا يدفعون الضرائب ولا يتعاملون بالنقود، لكن هناك «جمعية تعاونية» يأخذون منها كل بقدر حاجته، وأهل القرية هادئون طيبون - هل نقول بلهاء ؟ - يقضون أوقاتهم فى الغناء والرقص والاحتفال بمباريات التحطيب

والاهتمام بنتائجها، يحكمهم مجلس إدارة ترأسة امرأة ذات سطوة هى نبوية، ترفع الشعارات البراقة وتلقن أهل القرية كيف يحتفلون (بتلقائية)، وهى ضد الملكية الفردية والاستغلال أو على حد ما جاء فى إحدى نشراتها : «حينما يصبح كل شىء ملكًا للجميع، يتم القضاء على الاحتكار والاستغلال اللذين ينبعان أساسًا من غريزة التملك.. من التركيز على الذات وشهوة السيطرة على المادة، وما يتبع ذلك من نزوع للسيطرة على الآخرين.. إن مجتمعنا قد تخلص نهائيًا من الفردية ونزع بكل طاقاته نحو الحب.. إلخ»، ولا يجرؤ أحد على معارضة «نبوية» ومجلس إدارتها فالاتهامات جاهزة : العمالة والخيانه والاتصال بدولة أجنبية.. ثم الضياع «فيه ناس كتير ضاعت .. كثير، اتهموا فى قضية ولا حاجة.. وبعدين ضاعوا يعنى الناس صحيوا الصبح ما لقيوهمش!..»

والحدث الذى يحدث هو أن «الغنم» فى ميت حلاوة تضيع (هذا فى النص المطبوع أما فى العرض فقد استبدل الجمال بالغنم لسبب سيتضح حالاً) ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف رأس من الغنم، تخرج من حظائرها الكبيرة والصغيرة دون أن تترك وراءها أثراً أو يعرف أحد أين ذهبت، ويصرخ مكرم – وهو ليس من أهل القرية: «الغنم راحت فين ؟ طارت؟.. عدت البحر ؟.. أكلتوها ؟.. طيب فين نصيبى ؟.. اتسرقت؟.. ازاى؟.. الحرامى هيوديها فين؟.. ماكانش فيه غنم أصلاً؟.. لكن أنا شايفهم بعينى دول..» ورغم أهمية هذا الحدث فإن اللامبالاة تحيط به من كل جانب، ويقول حميد – صاحب الدكان الوحيد فى القرية والذى لا يفيق أبداً من السطل ثم نكتشف فيما بعد أنه عضو مهم فى مجلس الإدارة – إن الناس فى ميت حلاوة هم دائمًا هكذا إن ضاع لهم شىء يزيطون قليلاً ثم يهدأون، كأن شيئًا لم يكن، وحتى نهاية المسرحية لن تعرف شيئًا عن هذه الأغنام، لكنك ستعرف شيئًا آخر، هو أن هذه الأغنام ليست سوى «استعارة درامية» لأهل ميت حلاوة، أو للشعب المصرى كله :

مكرم : آمال راحت فين؟.. ما هى لازم هربت.. بس برضه على رأيك تهرب إزاى؟

وتهرب من إيه ؟ ما هى عايشة مبسوطة بتاكل وتشرب وبتنام وبتخلف وترضع وتربى .. بتزيد وبتنتشر.. بتغنى وتنبسط.

هذا هو الشعب المصرى عند المؤلف: قطيع من الأغنام، خرج من حظائره هائمًا شارداً ضائعًا لم يخلف وراءه أثراً، ولا عرف له أحد سبيلاً، وحين أراد أن يجمل صورته فى العرض جعله قطيعًا من الإبل. هذا هو الشعب المصرى الذى أنفق على هذا الكاتب من عرق فقرائه وكد معوزيه حتى أصبح أستاذاً يحمل الدكتوراه ويقوم على تنشئة جيل جديد، رغم ذلك يجد سمير سرحان من الصفاقة ما يكفيه كى يصف هذا الكاتب بأنه «يعبر عن ضمير الشعب»!.

إننى لا أسقط أو أتجنى أو ألوى أعناق النصوص.. كتب الأستاذ / فؤاد دوارة تعليقًا على هذه الاستعارة الدرامية «البذيئة»: «إن نكبة الشعب المصرى الحقيقية لا تتمثل فى سلبيته وصبره الطويل على المكاره، قدر ما تكمن فى فئة كبيرة من مثقفيه الذين تركوه فى جهله وسلبيته ولم يقوموا بمسئوليتهم فى تثقيفه وتوعيته، وهى المبرر الوحيد لوجودهم، وانصرفوا - بدلاً من ذلك - إلى نفاق الحكام فى كل العهود، ومصانعتهم وتنظير استبدادهم وتجميل مظالمهم ولم يكتفوا بمانالوه نظير ذلك من مغانم ومناصب بل أخذت أيديهم تمتد - بين الحين والآخر - بالأقذار والشتائم إلى وجه الشعب الصامد الصابر تلوثه وتلومه على سلبيته واستكانته..» (مجلة «الكواكب» ٢/٣/٨٢).

والمسرحية - بعد هذا كله - مخلخلة البناء، مضطربة، مشوشة الأحداث والمواقف، مهتزة الشخصيات مبتذلة اللغة. ولو شئنا التدليل على هذا لأعدنا كتابة المسرحية كلها، لكننى أكتفى بأمثلة قليلة : هذا مكرم «الغريب الذى وفد إلى القرية ثم أعجبته فأقام فيها، يحب سونه : كنت واثقًا أنه يومًا ما .. فى المستقبل البعيد يمكن .. نتجوز..» «سونه دى أنا حبيتها.. بنت ذكية وحلوة وصحبتها متعة» ولكنه رغم ذلك يتزوج نبوية لكى «يفهم أسرار الجمعية»، كما يقول، ويحادث سونه عن أشكال الفساد

والتـزوير التى وجدها فى دفاتر الجـمعـية، ثم إذا بـه - بدل أن يعلنهـا على أهل القـرية يحرق هذه الدفـاتر - ويحـرق «بيت الشـعب» كله ثم يتـحـالف مع المفسـدين لإسـقـاط «غـريب». وغـريب هذا بدوره : مفـتش الضـرائب القـادم من المدينة، يقـول لنا فى مشـهـد جـانبى: إنه ليس مفـتش ضـرائب لكنه فنـان، ينفـر من «عـبلة» رغـم هذا يتـزوجهـا ويقـيم معها فى «بيت الشعب» وينصب نفسه رئيسًا للجمعية، و «حميد» صاحب الدكان الذى نراه على طول الفصلين الأول والثانى لا يفعل سوى تعاطى المخدر والحديث حول علاقته بزوجاته، نكتشف فى الفصل الثالث أنه «فيلسوف» مجلس الإدارة، ومنظِّر هذا الفساد والاستبداد. يتحالف معـه مكرم ويصـفه بأنه «ضمـير القرية» (مـا حكاية الضـمـير - بالضبط - عند هذين الكاتبين؟).

وهذا الخلط كله قليل من كثير.

وعلى المستوى الفكرى تقف المسرحية موقفًا «صليبيًا» ضـد كل تجارب «الملكية الجماعية» أو «الاشتراكية» وتنسب إليها كل المفاسد والشرور: انتهازية القادة وانقياد الشعب وزيف الشعارات وخيانة المثقفين، الأمر المدهش أن عداءه هذا الصليبى يمضى به - هو الأستاذ الجامعى - إلى ترديد ما كفت عن ترديده أوراق الدعاية الغربية الصفراء، أعنى اتهـام النظم الاشـتـراكيـة بالإباحيـة الجنسـيـة! فـالزواج فى مـيت حلاوة يتم لمدة محدودة، منعًا للاحتكار والتملك وكل من يعانى من مشاعر «الحب» أو «الغيرة» فهو «خائن» و «خـارج على اللائحة» و «يجب أن يضيع»، وعلى هذا ليس عجبًا أن نرى سونه تحب مكرم وتلتقى به فى الصباح، لكنها تتزوج محروس فى اليوم نفسه على أن تتزوج مكرم بعده، وحين لا تستطيع أن توافيـه فى الموعد الذى ضربتـه له تبعث إليـه زوجهـا يدعـوه للقائهـا فى بيتـه. كذلك فإن عـبلة مخطوبة لفرج، لكنها تحب غـريب، وتطارده بكلمات سوقية بلهاء، حتى نبوية - على تسلطها وجبروتها - هى عشيقة لفرج لكنها تتزوج مكرم وتقرر أن تتعامل مع غريب بنفسها، ونراها تضحك بمجون وهى تقول لمكرم : «يظهر أنك بتعرف تشتغل أحسن فى أودة الشغل» ثم تغمز له وتقوده من

يده إلى حجرة النوم !.

أقرأ هذا الحوار، وقل لى - بحق الجحيم - فى أى مجتمع - شمولى أو غير شمولى - يمكن أن نتصور حدوثه :

نبوية : مافيش إنسان من حقه يمتلك إنسان تانى. إزاى تتصور إن من حقك تمتلكنى؟

فرج : امتلكينى انتى ..

نبوية : لا من حقى ولا من حقك .. ولا من حق أى بشر. إحنا يوم ما لغينا الملكية الفردية هنا لغينا آخر صلة بتربطنا بعالم الحيوان.. الكلب هو اللى بيهتم بالأرض بتاعته.. أما إحناففوق ده كله.. إحنا بنشترك فى كل حاجة.. وعشان كده لغينا الغيرة..

فرج : (يركع على ركبتيه): أرجوكى .. أرجوكى..

نبوية : ترجونى يعنى إيه ؟ العواطف غير المنطقية دى سبناها للأطفال إنت عارف إنت بتلعب بإيه دلوقتى ؟ بالنار.. إنت عايز تضحى بمصائر الناس عشان عاطفة سخيفة مالهاش مبرر.

وعلى مستوى الواقع المصرى، فمن الواضح أن المسرحية تجعل من «ميت حلاوة» معادلاً لمصر أثناء فترة حكم عبد الناصر، بما سادها من «شمولية» و «شعارات»، بل ويمضى كى يطابق بين «اللائحة» و «الميثاق»!

وأيًا ما كانت التحفظات حول عبد الناصر وفترة حكمه، فإن هؤلاء لا ينقدونه إلا تقربًا وزلفى وتعبيراً عن لهفة حارقة لأن يضعوا أنفسهم فى الخدمة.. وتحت الطلب. وليس عندى هنا سوى ملاحظة واحدة : لولا عبد الناصر وفترة حكمه تلك لبقى هؤلاء جميعًا يتخبطون أسفل السلم الاجتماعى، ولما استطاع واحد منهم أن يكمل دراسته الجامعية الأولى!.

***

فى نهاية نقده «لميت حلاوة» المشار إليه فيما سبق، كتب فؤاد دواره : «لو كان

الأمر بيدى لشكلت لجنة محايدة على أعلى مستوى للتحقيق مع المسئولين عن إجازة هذه المسرحية وتقديمها، ولمنعهم من تقديم أمثالها فى المستقبل..».

ولكن .. لأن الأمر بأيديهم هم، قدم لمحمد عنانى عمل ساقط آخر باسم «المجاذيب» فى سبتمبر من العام الماضى، وكان الأمر المدهش فى هذا العمل أن كاتبه قدمه باسم «الدراويش» فرفضته لجنة القراءة فى مسرح «الطليعة»، ثم فوجىء أعضاؤها بالعمل نفسه يعرض تحت عنوان آخر.. دون حاجة للجنة قراءة هذه المرة!:

نحن فى قرية أخرى أغرب من «ميت حلاوة» تلتقى بنماذج أكثر زيفًا وافتعالاً من نماذجها : نصاب ورث وكالة قديمة فزعم أن بها مقامًا للسلطان «أبو الريش»، وأنه هو وكيله، وللسلطان مجاذيب وخلوة.. ومساعد يقوم بتبليغ رسائل السلطان لقاصديه من الفلاحين البلهاء السذج، ويمتلىء صندوق النذور ليتقاسمه مع صاحبه، وفى المسرحية مجموعتان: مجموعة «الجامعيين» أو «المتعلمين» ويمثلهم عادل وأخته فوزية وابنة خالته زكية، ابنة عوض النصاب صاحب الوكالة، وسعيد الذى كان خطيبًا لفوزية، وتوفيق ورمزى، ثم مجموعة غير المتعلمين - أى الفلاحين - وهؤلاء تمثلهم الفلاحة التى يهددها زوجها بالزواج من أخرى، والفلاح الذى سرقت جاموسته، وتلك البلهاء اللائبة بحثًا عن عريس.

والمسرحية كلها عمل ركيك وأبله، إن شئت أن تفهمه على نحو واقعى لم تجد له معنى، وإن شئت أن تعتبر هذه القرية رمزاً لشىء آخر فما أشد ما ستلقى. خذ عندك: عادل المدرس بمدرسة القرية يعجز عن أن يفهم سر هؤلاء المجاذيب وسر هذا السلطان، ولا يجد لهذا سبيلاً إلا بأن ينجذب هو نفسه كى يعرف السر، سعيد تخلت عنه خطيبته - المدرسة أيضًا - فانجذب بدوره، الشاب خريج الجامعة الذى ضاعت أوراق تعيينه يلتحق بركب المجاذيب كذلك. أما الفلاحون فأمرهم أشد وأنكى: تبلغ البلاهة بواحدة منهم أن تمتثل لرسالة السلطان فتسعى فى أن يتزوج زوجها بأخرى كى يعود إليها بعد ذلك، وتبلغ بالفلاح الذى سرقت جاموسته مبلغ أن يعرف من سرقها ثم يأتى يستفتى رسول

السلطان حول من يملك العجل الذى ولدته وهى فى حوزة سارقها!.

هؤلاء الجامعيون وغير الجامعين معًا، ألا يتساوون فى البلاهة والغفلة، وهل ابتعد عنانى - كثيراً أو قليلاً - عن رأيه فى أن الشعب قطيع شارد ؟.

لكنه يحاول محاولة مفضوحة حين يقدم واحداً من أهل القرية يصفه بأنه «رأسمالى، انفتاحى، نصاب» (لاحظ هنا أن هذه المسرحية قدمت فى سبتمبر ١٩٨٣، ونشرت فى يناير ٨٤ أى بعد أن أصبح من المباح والأمن، وما يفيد هؤلاء الانفتاحيين أنفسهم، أن تهاجم الانفتاح، ما دام يتمثل فى البوتيكات والمشروعات السياحية. إنهم آمنون ما دمت بعيداً عن فضح الشروط الموضوعية التى أفرزتهم، وتفرزهم، والتى دعمتهم، ولا تزال تدعمهم..) فشل فى أن يتعلم حرفة يتعيش منها، فغاب عن القرية بضع سنوات عاد بعدها يشترى أرضها، ويريد أن يشترى السلطان ومقامه كى يقيم فى المنطقة كلها مشروعًا سياحيًا: «البيوت اللى هنا قديمة.. آيلة للسقوط.. حاهدها (..) وهابنى مطرحها شاليهات.. وعمارة استثمارية وفندق.. واعمل لها دعاية..، وأجيب السياح من حوالينا يتفرجوا عليها، وأعمل كازينو ونايت كلوب..»، ولا بأس أيضًا بأن يحيل إحالات مكشوفة إلى تلك القطع الصغيرة من الاسفنج التى ألقى بها كى تمتص نقمة الناس من الفساد الذى لا زال ينخر فى عظامهم، فيشير إلى عمله «فى الميناء»، و«صفقات الأغذية» التى سيشتريها من الجمرك !.

أقول إنها محاولة مفضوحة لسببين : أولهما أنه - شأن باقى الشخوص - نموذج غير صحيح ولا مقنع، ما الذى يدفع هذا «الرأسمالى، الانفتاحى، النصاب» كى يقيم مشروعه هذا كله فى القرية ؟ الأن بها شيخًا ومقامًا ووكالة أثرية ؟ وهل خلت قرية واحدة فى دلتا مصر وصعيدها من شيخ ومقام، حقيقى أو زائف؟ وهل يكفى أن تكون «قريبة من الإسكندرية» كى تصدق أن هذا ممكن الحدوث، ثم كيف يقع هذا الرأسمالى، الانفتاحى فى خطأ أن يشترى أرضًا هو يعلم - باعتباره ابن القرية، وقد عمل صبيًا لصاحب الوكالة نفسها - أنها موقوفة؟ أى رأسمالى يقع فى مثل هذا الخطأ؟.. بل

وكيف أصبح «رأسماليًا» وهو لا يختلف عن الباقين غفلة وبلاهة ؟ هل يمثل هذا الأبله الرأسماليين الانفتاحيين حقًا ؟.. إنها تعمية مقصودة، وتغطية يراد بها حماية أهل الانفتاح الحقيقيين. المسببين تلك الهزيمة الملفقة التى يمنى بها فى النهاية لتخدر حسَّ المتلقى: ها هو الانفتاحى الرأسمالى اللعين أفلحت فى هزيمته وإفلاسه حفنة من البلهاء فما أتفه العدو وما أسهل تحقيق الانتصار!.

الأمر أهون من هذا كله وأبسط: لقد أراد أن يركب موجة «التلسين» على الانفتاح، فافتضح وجهه الحقيقى، وإذا بالانفتاحى الذى قدمه ليس غير واحد من القطيع الشارد!

أرأيت.. أى درجة من الكذب وامتهان الكلمات والقدرة على الخداع - عن عمد وتصميم - احتاجها سمير سرحان كى يصف هذا الكاتب بأنه «ضمير الشعب»؟..

***

ثالث الثلاثة من تلامذة رشاد رشدى ومدرسى الأدب الإنجليزى وكتاب المسرح هو عبد العزيز حمودة، قدمت له مسرحيته الأولى «الناس فى طيبة» فى ١٩٨١ والثانيه «الرهائن» فى ١٩٨٢، ونشر فى ١٩٨٣ عملين هما «الظاهر بيبرس» و «ليلة الكولونيل الأخيرة»، من المفروض أن تقدم إحداهما أو كلتاهما هذا الموسم.

وإذا كان الشعب عند محمد عنانى - كما رأينا بالنص وبلا مواربة - قطيعًا شارداً فلعله لا يختلف كثيراً عند عبد العزيز حمودة. فمسرحيته الأولى قائمة اتهام حافلة ضد شعب خامل أبله متواكل، يرفض الواقع متمسكًا بالخرافة والأسطورة، لا يعمل طواعية بل لا يعمل إلا تحت ضغط القهر والسخرة، ما أسهل أن يخدعه أفاق أو حاكم، إن قام فيه واحد يلفت النظر إلى حقوقه، هم به الشعب فقتله. وتتردد هذه الكلمات على ألسنة حكامه أكثر من مرة: «الناس فى طيبة طيبون.. طيبون.. لا دخل لهم فى السياسة أو شئون الحكم .. إذا أعطيتهم شبعوا.. وإذا شبعوا فربما.. ربما يفكرون فى شئون دولتهم.. ساعتها لن تبقى لنا سلطة فى طيبة.. أما رذا شغلتهم.. فأنتم تعرفون البقية!»

«الناس فى طيبة» محاولة لصياغة أقدم أساطير البشر: « إيزيس وأزوريس وست صياغة جديدة يعدل فيها الكاتب من خطوط الأسطورة القديمة كى تحمل فكرة، فبعد أن يحفر أوزوريس القنوات ويقيم السدود ويزرع وجه طيبة بالخضرة والنماء يغيب عنها عشر سنوات، فتتآمر خلالها أخته وزوجته إيزيس مع كهنة المعبد لتخريب كل شىء حتى تمتلىء خزائنهم وصوامع غلالهم، ولا يفعل الشعب كله شيئًا بل يبقى قاعداً بانتظار عودة «ابن رع الغائب»، وحين يعود أوزوريس – وقد أفلت بالصدفة من مؤامرة دبرتها إيزيس وكبير الكهنة – وبعد أن نعرف حقيقة المتآمرين – يحاول إصلاح ما فسد – لكن ست يدبر لقتله، ويعرف أوزوريس، لكنه يقبل على الموت، يأسًا من صلاح حال الشعب، وأملاً فى أن يستطيع ست أن يفعل ما عجز هو عن فعله، وتهرب إيزيس وكبير الكهنة خوفًا من بطش ست بهما.

وبعد عشرين سنة قضاها ست فى الحكم، يبلغ درجة اليأس التى بلغها أخوه من قبل، فى هذا الوقت كانت إيزيس تخدع الشعب بأسطورة الجسد الممزق الذى لملمت أشلاءه، وحورس الذى سيقوده لتحرير طيبة. فيلتف الشعب حولها وحول حورس – الوهم الذى لم يره أحد – وتنجح فى هزيمة جيوش ست، وتدخل طيبة وتأمر بقتله، وتنوى أن تخادع الشعب المطالب برؤية قائدة ومحرره، بأن تنهى إليه أنه مات متأثراً بجراحه فى المعركة – وتقول له، ولنا : «الناس فى طيبة طيبون.. طيبون!»».

والخلاف بين أوزوريس وست خلاف حول منهجين من مناهج الحكم، يكشف عنه ويوضحه هذا الحوار الذى يدور بينهما قبل أن يموت أوزوريس طواعية واختياراً:

ست : إن خطأك الأكبر أيها الملك أنك لا تعرف ماذا فعلت بشعب طيبة ! لقد انهار كل شىء لأنك صنعت كل شىء.. أنت أوزوريس، ملك طيبة وابن رع، هو الذى أقام السدود وشق القنوات ومهد الطريق، وحينما رحلت، خلفت وراءك فى طيبة شعبًا عودته أن يعتمد على الحاكم، لهذا كان من السهل على إيزيس أو الكاهن الأكبر أن يفعلا ما شاءا لأن أهل طيبة

كانوا شعبًا بلا إرادة..

أوزوريس : (في موقف الدفاع تمامًا) لكنني لم أكن أبداً طاغية ياست.. كنت دائمًا أقرب إليهم مما يتصورون.. وإذا كانت إيزيس قد قهرتهم فلماذا لا يأتون إليَّ الآن؟

ســـــت : قلت لك إن الأمر ليس قهر إيزيس لهم طوال عشر سنوات.. لكن المشكلة أن أحداً لم يرفع صوته محتجًا طول غيبتك.. حينما رحلت عنا كان الناس قد فقدوا القدرة على التفكير.. كانوا موتى بالفعل.. أما لو علّمتهم..

أوزوريس : (واقفًا في هدوء) وهذا ما تريد أنت أن تفعله الآن؟

ســـــت : (في هدوء) نعم. سوف أحاول أن أعلمهم أن الإنسان لا يكون يا أوزوريس.. بل يصبح ما يريد هو.

وظل ست يحاول عشرين عامًا يطلب إلى الشعب أن يختار ممثلين عنه في لجنة تتولى التنسيق بينه وبين القصر، فيطلب منه الشعب أن يعين هو هؤلاء الممثلين، فهو أدرى منهم بمصلحتهم، وحين يقف واحد منهم ليواجههم يلقى مصيره:

رجل (٥) : مولانا .. أنت أدرى الناس بمصالحنا.. وأدرى الناس بمن يمثلنا.

الرجـــــل : (يثب إلى الإمام في قمة غضبه) ياناس.. ياعالم.. اصحوا! عشرين سنة والملك بيحاول بث الروح فيكم وأنتم موتى.. كل اللي يهمكم الأكل والشرب والنوم.. ماسمعتش يوم واحد بيعترض.. بيقول لا..

(صمت ووجوم تام لعدة ثوان.. ثم تهجم عليه الجموع كالوحوش).

ســـــت : (صائحًا) كفى.. كفى..

رجل (٧) : يتقدم من ست : لقد مات.. نعم يا مولاي.. قتلوه..

ويطلب ست من الشعب أن يتطوع للعمل في «السد» الذي يحول أرض طيبة لنظام الريِّ الدائم، فلا يتطوع أحد بغير الهتافات، ومن ثم يفرض ست السخرة على القادرين من الرجال، وبعد عشرين عامًا كاملة يقول ست : «حاولت كل شيء.. جربت الإقناع

والترغيب. جادلت معهم فى الطرقات.. ناقشتهم فى الميادين والساحات.. حاولت أن أنفخ فى الرماد ليشتعل أى شىء دون جدوى.. كم هو كريه أن يظل الإنسان يجرى طوال عمره وراء حلم ثم يكتشف فى النهاية أن مايجرى وراءه وهم كاذب! ».

لهذا.. يستسلم ست - بدوره - للموت على يدى إيزيس.

وهكذا إذن : يفشل الحاكم الذى لا يعتمد على الشعب ويقبل الموت، ويفشل الحاكم الذى يحاول الاعتماد عليه أيضًا ويقبل الموت.

أى سر فى هذا الشعب يجعله خانعًا مستسلمًا لسطوة الوهم والخرافة؟ أى سر فيه يجعله عاجزاً متواكلاً يرفض العمل إلا إن سيق إليه قهراً وسخرة؟ أى سر يجعله يقتل المصلحين والثوار من أبنائه ؟..

إن الإسقاطات الواضحة فى المسرحية تشير إلى أن الكاتب يعنى الشعب المصرى دون سواه.. ترى.. هل يختلف كثيراً عن هذا الذى وصف الشعب نفسه بأنه قطيع شارد ؟..

***

وإذا كانت «الناس فى طيبة» مرافعة الادعاء ضد الشعب فإن (الرهائن) مرافعة الادعاء ضد أى نظام شمولى (اقرأ: اشتراكى، واقرأ مرة أخرى: عهد عبد الناصر).

نحن - مرة ثانية أو ثالثة - فى جزيرة معزولة مثل قرية «ميت حلاوة» أو كفر أبو الريش» (ومن الواضح أن أصحابنا يختارون مثل هذه الأماكن الوهمية لأنهم لا يريدون أن يتصدوا لقضايا الواقع من ناحية، ولأنها تتيح لهم ما يريدون من وقوف بين التخفى والمكاشفة من الناحية الأخرى) لا يربطها بالعالم الخارجى سوى قارب صغير مكسور، ويعيش أهلها حياة بالغة التخلف، توقف الزمن ولم تعد الساعة الأثرية الوحيدة تشير إلا لتوقيت واحد، حاكمها جاهل طيب، خرج بعض شبابها منها فتعلم وعاد ليبدأ التغيير بتدبير عملية ضد بقرة الحاكم، التى كانت طليقة فى أرض الخلق، ترتع فيها طولاً وعرضًا، تأكل وتتمرغ كما تشاء (انظر: «الفيل يا ملك الزمان» لسعد الله ونوس)، ويأتى الحاكم بنفسه للتفاهم معهم، وحين لا يجدى التفاهم يأمر قواته

(والمكونة من جنديين اثنين مسلحين ببندقيتين عتيقتين) بالقبض عليهم. فى هذه اللحظة يهاجمهم جميعًا أربعة ملثمون مسلحون بالمدافع الرشاشة والساعات وأجهزة الإرسال، إنهم منظمة ثورية لتحرير العالم، اتخذت أهل الجزيرة «رهائن» وأرسلت رسائلها تطلب إطلاق سراح الثوار المسجونين فى العوالم الثلاثة الغربى والشرقى والثالث، وحين لا يستجيب أحد تقرر الاستيلاء على الجزيرة، فهى أصلح مكان لتطبيق آرائهم.

المهم هنا أن المؤلف لا يغفل لحظة عن أن يوضح لنا هوية هذه الجزيرة فهى «درة التاج، تتوسط الطريق بين الشرق والغرب، وبين الشمال والجنوب» وتصف «سبيل» قائدة هولاء الثوار - امرأة جميلة ذات سطوة أيضًا كما فى «ميت حلاوة» - حياة الجزيرة وأهلها بهذه الكلمات: «إنكم تعيشون خلف الشمس، فى العصور الوسطى.. لقد صعد الإنسان إلى القمر.. وأنتم كما أنتم.. منذ ألف عام أويزيد.. تستخدمون الشادوف الذى كان يستخدمه أجداد أجدادكم.. إلخ».

وبعد ثلاث سنوات من إقامة حكم الثوار فى الجزيرة ماذا فعلوا؟ أول كل شىء أن هذا الحكم قد حوّل كل الناس لأقنعة تتطابق فى كل شىء، حتى فى الأسماء: الفلاح سعيد لأنه انتصر على امرأته، فهى ما دامت قد حصلت على حق المساواة وجب أن تشاركه العمل، والعامل موقن أنه سيحصل على الأرباح، زاد الإنتاج أو نقص، حقق المصنع أرباحًا أو مُنى بالخسائر، والطالب يترك محاضراته ليتسكع فى الشارع طالما سيجد الوظيفة فى انتظاره، أما عضو «المجلس الوطنى» فهو يتقدم بتنظير لهذا كله: «لماذا يجب أن يكون لى مفهوم خاص بى؟ المفهوم هنا هو مفهوم الجماعة.. وبما أن الجماعة أوالمجموع قد اختاروا الحكومة لتمثلهم.. فلابد أن يكون مفهومى هو نفس مفهوم الحكومة. الفردية هى اللى قتلتنا.. وإنكار الذات هو سبيلنا.. وذوباننا فى الحكومة هو خلاصنا..».

هى الدولة الشمولية أوالنظام الشمولى إذن يتجسد فى تلك المرأة الطاغية التى يقع

الجميع فى سحرها: فصيح المتشدق بالشعارات لكنه فى داخله جبان مرتعد. وفالح الذى كان يقود ثورة أهل الجزيرة على حاكمها السابق، الاثنان يتحولان إلى كلبين، كلبين حقيقة لا مجازاً فيدبان على خشبة المسرح كل على أربع، وينبحان ويتمسحان وهى تركلهما فلا حاجة لها لمزيد من الكلاب!.

وهى تزيدنا معرفة بطبيعتها حين يتخلى فالح عن حبيبته ويعترف لها بحبه:

سبيل : (فجأة وفى صوت أجش) هل أنت على استعداد للشهادة على جيزيل بتهمة الخيانة؟

فالح : (يتراجع فى ذعر) الخيانة؟

سبيل : (نعومة مرة أخرى) أرأيت؟ إنك ترفض مجرد الفكرة، ثم تجيئنى تطلب قلبى..

فالح : إننى أطلب حبك ياسبيل..

سبيل : (تطلق ضحكة ماجنة طويلة) حب.. يالك من ساذج! إنك تتحدث عن شىء لا أعرفه.. أنا ربة الأرض والخصب، أشفى المرضى أحيانًا، وأنزل المرض بالعاصين أحيانًا.. وفى مقابل هذا أحمى الجزيرة وشعبها.. أبنى الجيوش وأقيم الحصون.. لابد أن يكون الإنسان الذى أعطيه مستعداً للفناء فىَّ.. إنه يعرف أن إنكاره لذاته تأكيد لها.. إن فى عدمه وجوده.. وفى هوانه كبرياءه..

تلك هى «الدولة الشمولية» تتحدث عن نفسها ثم نراها ترفع شعارات الديمقراطية لتمارس وراءها أبشع صور القهر، وتقول «سبيل» إنها تكره كلمة «التصفية»، لكنها تترك للشعب نفسه أن يصفى المعارضين لحكمها ولا أحد يعارض سوى «جيزيل» وهى من ثم تأمر بمحاكمتها؛ لأنها أرسلت رسالة استغاثة إلى العالم الخارجى، وبذلك ارتكبت جريمة الخيانة والاتصال بدولة أجنبية، وتتمثل كل فجاجة الرمز وركاكته فى تلك المحكمة الهازلة التى تمسك سبيل بكل خيوطها، وفى نهاية كل خيط دمية تحركها كيف تشاء ويشهد فالح على حبيبته بالخيانة وتحكم عليها المحكمة بالإعدام.

وتقول جيزيل أثناء محاكمتها إنها مقرة بجرمها، معترفة بخطئها: «خطأى الوحيد فعلاً أننى حاولت أن أخلصكم، لهذا أرسلت رسالة الاستغاثة.. نعم... هذا خطأى الحقيقى الذى يجب أن أعاقب عليه.. فالخلاص لا يأتى من الخارج أبداً.. (صمت) قد يجىء اليوم أو غداً من يخلصكم من «سبيل» وأقنعتها.. لكنكم ستخلقون «سبيل» أخرى.. وأقنعة أخرى يجب أن تتحرورا من الداخل أولاً.. أن تقتلوا «سبيل» داخلكم أولاً.». هذا المعنى ذاته يتردد فى العمل أكثر من مرة كأنه لحنه الأساسى: حين يعرض الحاكم على أهل الجزيرة قبول شروطهم يرتبكون؛ لأنهم لن يجدوا شيئًا ليحاربوه فتقول لهم جيزيل: «لابد أن نحارب أنفسنا هذا هو الجهاد الحقيقى.. إذا نجحنا فى معركة النفس.. لن يستطيع حكام الأرض جميعًا السيطرة علينا» ومن الجانب الآخر تؤكد سبيل : «أنا من صنعكم أنتم.. أنا داخلكم.. والملثمون المقنعون داخلكم أنتم.. منذ بداية الحياة.. وفى اللحظة التى تتحررون فيها من الداخل.. لن يصبح لنا وجود..».

لكنه جزء من عملية التغطية الضرورية والتعمية المقصودة: كل شىء يبدأ من الداخل، من عالم والمثل، لا بالنظر إلى أرض الواقع الموضوعى بعلاقاته المتشابكة وموازين القوى فيه، لكنه جزء من اتهام الشعب المستعبد من داخله لا من خارجه!.

بقيت ملاحظة أخيرة خاصة بواحد من هؤلاء الثوار الذين تعرفنا عليهم : أفكاراً وأفعالاً تطارده واحدة من أهل الجزيرة بحبها، وهو - مثل قائدته بالطبع - لا يعترف بوجود الحب، لكنه يعترف لنا ولها بأنه ثائر «قريب .. قريب جداً»، ويحكى عن طفولته فى زقاق ضيق قديم عفن:

سـارة : هه.. ثم ماذا حدث؟

ملثم (١) : حدث.. جاء الهول.. استيقظت يومًا على زقاق يشتعل.. على أطفال يصرخون وكهول يسقطون.. وطابور من المشردين.. إلى العدم..

سـارة : تركتم بلدكم.. تركتم الزقاق؟

ملثم (٢) : ماذا كنت تريدين منا أن نفعل؟

ســـــارة : (فى هدوء) أبداً.. كنت أتوقع أن تموتوا هناك.. فى الزقاق..

ملثم (١) : (لنفسه تقريبًا) أحيانًا أقول لنفسى ليتنا فعلنا هذا.. ولكن هل لدى الأعزل اختياره؟..

لسنا بحاجة للتزيد فيما هو واضح: لا يعرف صاحبنا شيئًا عن قدر الهول الذى دفع الفلسطينيين للنزوح.. فيكتفى بإدانتهم، غاسلاً يديه، نافضًا عن نفسه قضيتهم!.

ومثلما أحاط «الناس فى طيبة» بالرجل الذى واجههم بحقيقتهم وقتلوه تحكم المحكمة على جيزيل بالإعدام وسط هتافات الناس بالعدل.

ومرة أخرى : إنه الشعب الموصوم، المستعبد من داخله، وعليه أنه يبحث عن خلاصه فى داخله، لا فى مصادر قهره من الخارج. فى ١٩٦٨قدَّم رشاد رشدى واحدة من مسرحياته التى كان يردد فيها أفكاره المحتقرة لجماهير الناس لا ترى فيهم إلا غوغاء جاهلة متواكلة همهم إشباع البطن والفرج، ينصرفون عن أى داعية أو مصلح أو ثائر، ولا يجتمعون إلا حول الحاوى والراقصة، يرفضون التعامل مع حقائق الواقع ويتمسكون بأسطورة حول «السيد البدوى» (بلدى يا بلدى)، وقتها رفضت السيدة محسنة توفيق أداء دورها فى المسرحية، وبنت رفضها على أسس فكرية صادرة عن أنها عمل مهين للشعب، ولم تعرض المسرحية إلا بعد معركة نقدية مريرة.

وفى ٨١، ٨٢ تعرض على الشعب - بأموال الشعب - هذه الأعمال المهينة له.. فلا يرتفع صوت باعتراض.

لم لا ؟... خلا لك الجو.. فبيضى واصفرى!..

* * *

«ليلة الكولونيل الأخيرة» تحاول الاقتراب من «الثوار» لا من الشعب، هى العمل الوحيد بين أعمال كاتبها الذى يحمل الأبطال فيه أسماء واقعية، ويتحدثون عن هموم واقعية، ورغم تحذير الراوى لنا - فى تقديم المسرحية - بأنه لا يقصد مدينة القاهرة. بل هى «مدينة ما على وجه الأرض.. فى إحدى القارات الخمس فلنقل إنها عاصمة..

(يفكر ويختلق اسمًا أمامنا).. جمهورية آسيا الوسطى»، فإننا نكاد نحس بأنه يلح فى أن يؤكد لنا أنها القاهرة.. لا أية مدينة أخرى.

والكولونيل «الذى يعنيه هو فوزى. كان واحداً من الضباط الذين خرجوا - قبل ثلاثين سنة - ثائرين على الأوضاع الفاسدة، حاملين أرواحهم على أكفهم من أجل تغييرها، وبعد سنوات قليلة من نجاح الثورة قرر «صلاح» الرجل الكبير (يمكن أن تقرأ : جمال) الانفراد بالسلطة، فسعى إلى تصفية رفاقه واحداً بعد الآخر (عن طريق التصويت.. منتهى الديمقراطية!) ويكون فوزى أول الخارجين، يبتعد رأفت، ثم جلال، ثم البقية، ولايبقى سوى صلاح وحده بعيداً على القمة.

خرج فوزى بعد جلسه التصويت التى قرر فيها صلاح تصفية أول الرفاق، ومع نهاية المسرحية تتكشف لنا حقيقة خدعته : لقد زار كل واحد من الرفاق على حده وعرض عليه قائمة تضم أسماء الباقين الذين سيتم استبعادهم واحداً بعد الآخر، بعبارة أخرى: أغرى كلاً منهم بأنه سيكون الوحيد الذى يبقى معه بعد تصفية الآخرين..، وهكذا كانت الموافقة على استبعاد أى منهم تأتى بإجماع الباقين، وبعد أن اكتشف فوزى حقيقة الخدعة، لاذ إلى إدعاء الشلل فقضى عشرين عامًا على كرسى متحرك، فارضًا ألا تدخل «السياسة» باب بيته فعلاً أو حديثًا، وسنرى ما انتهى إليه.

ماذا فعل صلاح بعد أن تفرَّد وحده على القمة؟ إنه يفاجئ فوزى بالزيارة ويفاجئنا بالاعتراف:

فوزى : أنت شايل هموم ٢٠ مليون يا صلاح.. جبل تقيل على ظهرك

صلاح : وهمومى أنا ماحدش شايلها.. ما فيش إنسان أفضفض له عن همومى واشتكى.. حتى مراتى وولادى لازم أشوفهم بالساعة والدقيقة.. طول النهار عايش على منبهات ومنشطات علشان أقدر أشيل الجبل..

فوزى : كل شيء له تمن ياصلاح.. وده تمن المجد و...

صلاح : (مقاطعا فى مرارة) مجد؟.. قصدك الخوف والشك والأرق.. تمن النظرة.

: تشوفها فى عين حارس برىء تفسرها بألف حاجة وحاجة.. تمن المؤامرات والدسائس.. تمن المسدس البارد تمد ايديك بالليل.. تحسس عليه.. تمن براءتك وبراءة كل المحيطين بك..

اعترافات نموذجية لديكتاتور متوحد، علاقته بالشعب تقوم على تقديم الوعود والوعود فقط، وكلما زادت وعوده كلما زاد تورطه وعبوديته لضرورة أن يقدم منها المزيد. أما إنجازاته خلال عشرين عامًا فصرح من زجاج، تقوض وأصبح أنقاضًا لمجرد أن طائرة قد اخترقت حاجز الصوت، وحين يحدث هذا التقوض، يتم الإعلان عن اكتشاف مؤامرة و«هجمة» استعمارية منظمة، الهدف منها ضرب مكاسب الشعب على مدى عشرين سنة، «واكتشاف المؤامرة» يعنى - كما يقول فوزى وهو يعرف - أن يكون هناك ضحايا، وأن تطير رءوس كبيرة وصغيرة، وأن يعذب أبرياء، ويلقى القبض على أناس لا علاقة لهم بالأمر كله.

ومن بين هولاء كمال، خطيب ابنة فوزى، المهندس الذى يحلم بتعمير الصحراء، ويريد أن يعيش فيها، والوحيد الملتزم بما يطلب فوزى من عدم جدوى الاهتمام بالسياسة، المقتنع أن هناك «عشرين ألف طريقة وطريقة لخدمة البلد» سوى هذا الاهتمام، أما أبناه فؤاد - وهو ضابط - وأحمد - وهو طالب، فنحن نتبين أنهما منغمسان فى العمل السياسى. يكرر الأول ربما من حيث هو ضابط بدوره - نفس الشعارات التى أطلقها صلاح ونظام حكمه:

فوزى : نفس الكلام.. نفس الشعارات.. عشرين سنة (ثم أهدأ)... والإنسان؟

فؤاد : طبعا حيكون فيه ضحايا.. لكن إيه أهمية واحد أومية أو ألف فى سبيل (...) المسيرة؟

فوزى : (لنفسه تقريبًا) طول ما احنا بنضحى بفرد.. فرد واحد بس.. يبقى بنضحى بحقوق المجموع.. ده اللى اتعلمته فى عشرين سنه..

أما أحمد فلا نعرف عن فكره شيئًا يذكر وكل مايجده أبوه بين أوراقه قصيدة

لشاعرة أوكرانية تقول بعض سطورها:

وكبار قريتى ككل أطفالها..

أخرستهم عصبة الطاغية..

ولكن لا بأس.. فبرحم قريتى جنين ثائر..

يتعجل الميلاد كى يحسم القضية

مالذى تعلمه - إذن - فوزى من خبرة عشرين عامًا على مقعد متحرك؟ دع عنك الآن إنه كاذب، ادعى أنه مشلول طوال هذه السنوات، وهجر فراش امرأته، ودع عنك أيضًا أن ادعاءه بفقد قدرته الجنسية عقب جلسة التصويت تلك يكذبه أنه أنجب ابنته بعد عامين من هذا التاريخ، إنه قد تعلم حكمة واحدة: «لابد من وجود من يقول لا..» ولكن أى لا؟

إن الحوار التالى بين فوزى وابنيه يوضح جوهر فكر المؤلف، وموقفه السياسى على السواء:

أحمد : امال نصحى الناس ازاى؟

فوزى : لازم تغيرهم من جوه الأول.. التغيير عمره ما يفرض من الخارج.. لا بالمدفع ولا بالمنشور - بالكلمة.. الكلمة العلنية الشريفة.. انت فاهم ياسى فؤاد لما تأخذ شوية عساكر وتغير الحكم تبقى غيرت أو أحدثت ثورة؟ دا انقلاب والانقلاب النهاردة يغرى مجموعة ثانية بانقلاب بكره..(...) التغيير بييجى من الداخل.. من لا العلنية، المنظمة الواضحة من خلال القنوات الدستورية؟

أحمد : هى فين القنوات الدستورية؟

فوزى : فيه .. فيه دايمًا قنوات دستورية، بطريقة أو بأخرى، قد تضيق وقد تتسع، المهم أنه أنا أوسعها شوية شوية لغاية ما تصبح طوفان..

عبد العزيز حمودة - فى ليلة الكولونيل الأخيرة - يقدم مسرحية ذات مضمون سياسى، وتوجه سياسى مباشر. لنلخص فكره إذن، ولنمض مباشرة إلى ما يود أن

يقوله، صارفين النظر عن منطقية الأحداث وتكامل الشخصيات والتحولات غير المبررة والنهاية المرتبكة للعمل كله.

يقول حمودة : إن عبد الناصر كان ديكتاتوراً خدع رفاقة فى مجلس الثورة حتى صفَّاهم واحداً بعد الآخر، وخدع الشعب بأن ظل يقدم له الوعود التى يعرف أنه لن يستطيع تنفيذها، إنجازاته كلها تتمثل فى بناء زجاجى، تقوض بهبة ريح، يقوم نظامه على القهر والاعتقال والتعذيب والتنكيل بكل من يقول «لا...» ومن لا يقولها أيضًا.

والخلاص كما يراه هو المعارضة من خلال «القنوات الدستورية» والخلاص فى «صناديق الانتخاب» اللى باحلم بيه موش لا اللى بتحمل بذور الفوضى لا.. لا.. اللى نفسى فيها هى لا المنظمة.. كنت دايمًا أقول لأحمد وفؤاد روحوا أدلوا بأصواتكم فى الانتخابات.. يقولوا لى انتخابات إيه.. دى النتائج معروفة مقدمًا.. أقول لهم ولو.. روحوا وقولوا لا.. يقولوا لى ومين حيسمعنا.. أقول لهم مش مهم الناس تسمعها.. المهم تسمعوها أنتم من جوه..»

مرة أخيرة : الخلاص من الداخل أولاً، ثم السعى لإحداث التغيير من خلال «الديمقراطية على الطريقة الغربية..» وربما كان عبثًا بعد ذلك أن تطلب إليه تجاوز هذا الوعى بأن يطرح أسئلة مثل : ألا يكون هذا النظام دائمًا لصالح الأقوى والأغنى الذى يضع قواعد اللعبة كلها؟.. ثم حول أى شىء يمكن أن يجتمع الناس.. حول «مثاليات» الداخل أم هموم الواقع ؟.

أقول: إن هذه الأسئلة، وما إليها، لا مكان لها عند مثل هذا الكاتب. يكفيه - ويكفينا معه - أنه تقدم خطوات نحو الإيمان بقدرة الناس على إحداث التغيير أيًا ما كان هذا التغيير وأيًا ما كان الطريق إليه.

ملاحظة أخيرة كذلك: إن المسرحية مكتوبة ومنشورة فى ٨٣، أى أنها «صياغة درامية» لما تطالب به السلطة السياسية، ولم يكن لها إلا أن تكون كذلك.

وسنرى أنه يقدم صياغة لقضية أخرى من القضايا المطروحة على الصعيد السياسى من خلال قناع «الظاهر بيبرس»

* * *

ومن حق هذا الكاتب علينا أن نعترف بأن نص «الظاهر بيبرس» أفضل نصوصه المنشورة حتى الآن، من حيث إحكام بنائه، ونجاحه فى استخدام عناصر مسرحية مختلفة ونجاحه فى طرح قضيته، والتدليل عليها، من خلال تحديد ملامح ومصائر شخصياته الرئيسة: الظاهر بيبرس أو كما تصفه المراجع القديمة.. «السلطان الملك القاهر ثم الظاهر ركن الدين أبو الفتوح بيبرس.. سلطان الديار المصرية والبلاد الشامية والأقطار الحجازية..» قاهر المغول وبطل «عين جالوت»، كان يطمع فى أن يقطعه سلطانه قطز إمارة حلب مكافأة له على انتصاره وبسالته فى القتال، وحين لم يفعل انقلب عليه وتآمر لقتله مع جماعة من المماليك. ويروى ابن تغرى بردى الواقعة الكاملة لقتل قطز كمايلى: «فلما انقضت الواقعة بعين جالوت تبعهم بيبرس هذا، يقتل من وجده منهم، إلى حمص ثم عاد فوافى الملك المظفر قطز بدمشق وكان وعده بنيابة حلب، فأعطاها قطز لصاحب الموصل، فحقد عليه بيبرس فى الباطن، واتفق على قتله مع جماعة.. وساروا معه نحوالديار المصرية إلى أن وصل الملك المظفر قطز إلى القصير، وبقى بينه وبين الصالحية مرحلة.. واتفق عند القصير أن ثارت ارنب فساق المظفر قطز، وساق هؤلاء الذين اتفقوا على قتله معه، فلما ابعدوا ولم يبق مع المظفر غيرهم، تقدم إليه ركن الدين بيبرس وشفع عنده فى إنسان فأجاب المظفر فأهوى بيبرس ليقبل يده فقبض عليهما، وحمل «انص» عليه وقد اشغل بيبرس يده وضربه بالسيف، وحمل الباقون عليه ورموه عن فرسه، ورشقوه بالنشاب إلى أن مات، ثم حملوا على العسكر وهم شاهرون سيوفهم حتى وصلوا إلى الدهليز السلطانى، فنزلوا ودخلوه والاتابك على باب الدهليز فأخبروه بما فعلوه، فقال فارس الدين الاتابك: من قتله منكم؟ فقال بيبرس: أنا، فقال فارس الدين: اجلس فى مرتبة السلطنة، فجلس...» (ابن تغرى بردى: النجوم الزاهرة فى

ملوك مصر والقاهرة جـ٧، ص ٩٤ وما بعدها).

هذا المشهد - مشهد قتل قطز - يطارد بيبرس فى صحوه ومنامه، ويدفعه دفعًا لأن يلتمس «غطاء الشرعية» لحكمه الذى حصل عليه بالخيانة وحد السيف. وحين يظهر له شبح قطز، يكشف لنا بيبرس أن فتوحاته فى الخارج وإصلاحاته فى الداخل كانت جميعًا بهدف واحد: أن يحقق الحلم قبل أن يأتى اليوم الذى يثب عليه فيه مملوك آخر فيقتله ويقعد مكانه: «أنا باسابق الزمن.. باحاول أحقق الحلم فى غفلة من الزمن - باحاول ابنى وأسس.. أؤمن الحدود وانضف المنطقة من اعدائها أوحد الشمل قبل ما ييجى اليوم ده (صمت).. أنا عارف إنه جاى.. وكل ما افتكر أجرى.. أخرج من معركة علشان أدخل معركة جديدة قبل ما عرق الجنود يجف..» ولهذا امتدت حدود مملكته «من أقصى بلاد النوبة إلى قاطع الفرات» ولهذابنى الظاهر بيبرس وشيد كما لم يفعل غيره من سلاطين المماليك، أو بكلمات ابن تغرى بردى: «وبنى فى أيامه بالديار المصرية ما لم يُبن فى أيام الخلفاء المصريين، ولا ملوك بنى أيوب من الأبنية والرباع والخانات والقواسير والدور والمساجد والحمامات..» ولهذا أيضًا عاش الملك الظاهر فى الذاكرة الجمعية للمصريين، فجعلوه بطلاً لسيرة شعبية تمتزج فيها البطولات بالأساطير والخرافات.

ولكى يضفى بيبرس الشرعية على حكمه أقام فى القاهرة خليفة عباسيًا بعد أن قضى المغول على هذه الخلافة فى بغداد، ولم يكن هذا الخليفة سوى واجهة شكلية لحكمه، تحبط أية محاولة قد يقوم بها واحد من الأيوبيين لاسترجاع الملك الذى انتزعه المماليك منهم. أما الأهم من ذلك والأخطر عند عبد العزيز حمودة - فهو تحالفه مع الشعب المصرى ممثلاً فى الزعيم الشعبى عثمان بن الحبلى، البطل الثانى فى الدراما: عثمان اسطى ابن بلد، تحالف مع بيبرس وتعاهد معه «دول مماليك.. وأنا ابن بلد.. أنا اتعاهدت مع بيبرس.. بيبرس بس.. مع بطل المنصورة.. بيبرس اللى كسر لويس وقتل الكونت دارتوا.. بيبرس اللى شال رأسه على كفه وحارب فى عين جالوت وانتصر..

بيبرس اللى اختلط دمه وعرقه بأرض مصر.. (...) أنا ما اتحالفتش معاه إلا لأنه بيحب مصر.. عايز يرجع للاسلام مجده.. يبنى مصر ويطهرها... ومع ذلك أنا لسه عايش معاكم فى الحسينية.. فى حوارى مصر المحروسة..».

غير أن هذا لا يدوم طويلاً، وخطوة بعد الأخرى ينزلق عثمان، فيهجر حوارى مصر المحروسة ليقيم فى القلعة إلى جوار السلطان ويتزايد طموحه ويتطلع لأن يحيا حياة المماليك: فيشترى مملوكًا لخدمته، ويركب فرسًا، ويطمع فى الزواج من جارية فى قصر الوزير، وهو - خطوة بعد الأخرى - يتزايد ابتعاده عن الشعب الذى من قلبه خرج، ومن ثم يسقطه من حسابه، ثم تأتى النهاية المتوقعة من جانب السلطان ووزيره: يستأذن عثمان السلطان فى أن يسمح له بالزواج من الجارية، لكن هذه هى التى ترفض الزواج منه على ما بينهما من حب .

بيبرس : عايز اقول لك يااسطى عثمان إنك عديت الخط..

عثمان : (فى دهشة) خط..

الوزير : (يتصدر الكلام فى ثقة) أيوه.. الخط الفاصل بين سكان الحسينية وساحة طولون وسكان القلعة.. نسيت أنت مين، وابن مين.. وفهمت إنك تقدر تبقى واحد من المماليك.. تركب خيول وتتجوز من بناتنا.

عثمان : (لنفسه تقريبًا) لكن دى جارية...

بيبرس : (فى ذروة) من المماليك.. أوع تنسى كده أبداً..

عثمان : (وقد بدا يفهم لأول مرة فى المسرحية): هى اللعبة كده.. وأنا موش عارف؟

بيبرس :(منفجراً) احنا ما بنلعبش يااسطى.. فاهم؟ ما بنلعبش(ثم يسترد هدوءه).. ودى غلطتك.. من النهارده.. هنصادر كل أملاكك.. ونوقف كل مخصصاتك.. (...) المقابلة انتهت.. اتفضل.

وحين يحرض الوزيرالسلطان لقتل عثمان ينفجر بيبرس ضاحكًا: «عثمان ابن الحبلى فقد قوته يوم ما ترك حوارى الحسنينة وأزقة مصر المحروسة وسكن فى القلعة.. لو

سجنته النهارده أو قتلته.. حاعمل منه بطل.. وساعتها يبقى خطر علينا.. لكن نسيبه كده لغاية ما يسقط لوحده.. لا دا سقط من زمان..» وهذا ما يحدث بالفعل إذ تنتهى المسرحية وعثمان شبه ملتاث فى ثياب رثة، يخاطب الناس فينصرفون عنه، ولا يجد له ملاذاً سوى صدر حميدة الرحب.

وحميدة أو أم رشيد (فى نهاية المسرحية يجعلها المؤلف رمزاً لمصر دون مواربة)، كانت تحب عثمان ويحبها، وحين تخلى عنها فى سبيل الصعود إلى القلعة وأمل الزواج من الجارية المملوكية، تحولت لعاهرة وقوادة فى خدمة المماليك (هل كانت مصر كذلك يوماً؟).

وهى ترى فى عهرها سبيل خلاصها، وتشكك منذ البداية فى جدوى التحالف بين عثمان وبيبرس: «كلنا عارفين أن بيبرس ضحك عليه بكلمتين حلوين عن المصير المشترك، والدور التاريخى اللى بيلعبه كل واحد منهم.. ولا هو ناسى أن بيبرس ما طلعش القلعة إلا على أكتافه وأكتاف العيال المخلصين ولاد البلد.. (...) وهو معقول الناس تصدق فى عهود بالشكل ده كلمة لسان؟.. طيب يستنى عليه شوية: لغاية ما تطلع له أسنان (صمت، ثم تنهيدة ألم من الأعماق).. يا ما أنا خايفه على ولاد البلد وأهل مصر المحروسة من اليوم ده...».

لم تكن مجرد كلمة لسان كما تقول حميدة، لكنه كان عهداً أو ميثاقاً، وافق فيه السلطان على شروط ممثل الشعب، بعد أن وقف الشعب بجانبه وهزم أعداءه وخلصه من الأسر فى الحبشة (وواضح أن هذاالجزء ينتمى للسيرة ولا ينتمى للحقيقة التاريخية..) ويملى عثمان على السلطان شروطه: «لابد من بناء مصر من الداخل.. لابد من تخليصها من جميع الأمراض الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لازم يستتب الأمن وتنتهى القلاقل.. لابد من ضرب أوكار الفساد ومحاربة الرشوة والمرتشين وقطاع الطرق.. لابد من الاهتمام بالزراعة والصناعة..(...) لابد أن يكف المماليك عن اعتبار أنفسهم طبقة متميزة عن أبناء البلد.. لابد من تطبيق نفس القوانين اللى بتطبق علينا

على طبقة المماليك.. كل ده ضرورى حتى ما نحلم بمصر القوية..».

كل هذه الشروط قبلها بيبرس.. أليس عثمان بن الحبلى برئيًا حالمًا - فى أفضل الأحوال - وغفلاً أبله حين يصدق أن السلطان المملوكى الذى بلغ العرش بالسيف والخديعة يمكن أن يلتزم بهذا الميثاق؟ ألم يتوقع عثمان النهاية التى توقعها الجميع سواه؟ عثمان.. هذا.. ثائر حالم.. أم انتهازى متطلع.. أم غفل أبله؟ تعكس حميدة ذاتها هذه الحيرة، وتتطوع بتقديم التفسير: «كان بيتكلم عن بيبرس زى ما يكون بيتكلم عن نفسه.. كان بيكره المماليك وبيحب بيبرس رغم أنه منهم.. كان حاسس بإن على إيده خلاصه وخلاص مصر كلها.. (..) كان حاسس بإن بيبرس هو السلطان الصالح (..) وإن الشعب وولاد البلد لازم يقفوا جنبه.. (..).. لكن يا ترى بيبرس واقف مع مين؟..» إذن هو لون من ألوان توحد الشعب بالبطل، غير أن البطل - من حيث هو حاكم - كان مخادعًا، ومن ثم تخلى عن الشعب بعد أن استخدمه فى صعوده وانتصاره.

تبقى الشخصية الرئيسة الرابعة فى الدراما: شمس الدين بن دانيال، المخايل أو صاحب خيال الظل، فر من العراق إلى مصر، حين تخايل لعينيه الحلم: «أنا شفت بعينى أهلى وأصحابى بتدوسهم سنابك الرعب الأسود، جحافل المغول اللى عبرت النهر فوق جثث الضحايا ومجلدات العلم.. هربت للبصرة تابعنى الرعب.. هربت للشام فترة.. برضك تابعنى الرعب.. (..) وفجأة.. طلعت شرارة من أرض مصر المحروسة.. شرارة فى قلب الظلمة.. فى لحظة أصبحت لهب حرق جحافل التتار حرقها بنفس النار اللى حرقونا بيها.. حسيت بالأمان.. زحفت على مصر.. بكل الحب بكل العرفان بالجميل..»

وفى مصر حاول شمس أن يهرب من الواقع ومشاكله إلى الخيال، لكنه سرعان ما تبين أن واحدهما يقود للآخر فى جدل لا يتوقف إلا ليبدأ من جديد.

هذه الشخصيات الرئيسة الأربع أجاد الكاتب رسمها وتحديد ملامح الصراع داخلها، وجاء اختياره لشخصية الظاهر وعصره ليقدم إليه مادة درامية أحسن استخدامها. فمن

ناحية، ثمة سيرة الظاهر كما تروى، وقد رجع إليها واقتبس منها أكثر من فقرة كانت تقدم تنويعًا على اللحن الأساسى للعمل كله، ومن ناحية أخرى ثمة «بابة الأمير وصال وطيف الخيال» لابن دانيال التى كانت تقدم معادلاً للإحباط والفشل الذى تعانيه بقية الشخصيات: عثمان فى حبه الخائب للجارية المملوكة، وحميدة فى حبها الخائب لعثمان، وثمة - من ناحية ثالثة - «الأراجوز» الذى كان يقدم تعليقًا على الأحداث وتجسيداً ساخراً لها.

تقول حميدة - أم رشيد لعثمان بعد سقوطه وتخلى الناس عنه: «الناس هى نفس الناس.. بتحب من قلبها وتكره من قلبها.. بتصدق لغاية الأيام ما تثبت العكس، بتثق فى الواحد من دول وتمشى وراه لحد مسافة معينة.. وبعدين ترجع من وراه»، ثم تقول له - معزية إياه ومواسية له - : (بكره بييجى غيرك.. عشرات.. مئات يحرورا حميدة.. ويرجعوها نضيفة.. طاهرة وشريفة زى ما كانت.. (..) هم دول أهل مصر المحروسة اللى حاربو فى المنصورة.. هم دول اللى واحد بسيط منهم فتح المية على عساكر لويس وغرقهم قبل ما يهجموا عليهم أبناء مصر.. هم دول اللى حاربوا فى عين جالوت.. (..) وطول ما فيه دول هتفضل مصر المحروسة وتفضل حميدة..»

ورغم النهاية المتشائمة التى ينتهى إليها (الظاهر بيبرس) إلا أنها تظل محتفظة بالإيمان بقدرة الشعب على إحداث التغيير إن وجد القيادة - القدوة

«الظاهر بيبرس» خطوة متقدمة فى مسرح عبد العزيز حمودة، على مستوى الفكر والفن معًا.

* * *

يختلف فوزى فهمى عن الكتاب الثلاثة الذين تناولناهم قبله فى شيئين: الأول أنه لم يتخرج من قسم اللغة الإنجليزية، فهو الوحيد بينهم الذى تخرج من معهد الفنون المسرحية، وأعد رسالة الماجستير عن «البطل التراجيدى» ثم حصل على الدكتوراة فى أدب المسرح من موسكو، الشىء الثانى أنه يحاول أن ينحو بمسرحه نحواً خاصًا. يقوم

على احتذاء نماذج من التراجيديات الكلاسيكية، وتقديم معالجات جديدة لها، أو «تنويعات» جديدة على تيماتها الأساسية.

هكذا كان عملاه الأولان : «العائد» أو «عودة الغائب» وقد عرضها المسرح «القومى» أوائل ٧٧ (لعب بطولتها محمود ياسين وعايدة عبد العزيز)، ثم «الفارس والأسيرة» التى عرضها المسرح نفسه فى ٧٩(ولعب بطولتها نور الشريف وفردوس عبد الحميد)، كانت الأولى تنويعًا على «أوديب» سوفوكليس، والثانية على «اندروماك» يوربيديس وراسين.

فى «عودة الغائب» لا يخوض أوديب صراعه ضد القدر، فذلك أمر عفى عليه الزمن، والنبوءة قد تحققت: قتل أوديب أباه وتزوج بأمه، وحين عرف منها السر بالمصادفة المحض - اتفقا على أن يكتماه عن الجميع:

أوديب : تصبح الحياة شراً إذا ما السر عرفه الجميع..

جوكاستا : كيف؟.. والندم وهواجس القلق لنا فى الليالى المظلمة.. أوديب ياولدى.. إنا لبعض مثل الجرح والسكين..

أوديب : أماه.. ليس فى الموت علاج.. سنكون كالذين يفضلون الآلام على الموت..

جوكاستا : ولكنه جحيم..

أوديب : أفضل من العدم..(..) خطايانا لم تكن عنيدة، ليست بشرٍ يعيش فينا.. لم نسلك الخطيئة لأننا أشرار.. سوف نثبت لأنفسنا ولمن بعدنا أننا حقًا أبرياء..

واتفقا على أن يواصلا حياتهما معًا، ابنًا وأما بعد أن كانا زوجًا وزوجة، غير أن جوكاستا تفشى السر لأخيها «كريون» فى لحظة ضعف، ويستغله هذا بدوره سلاحًا وضعته المصادفة بين يديه فى صراعه - متواطئًا مع الحكيم «تريزياس» - ضد أوديب - فالصراع الأساسى فى مسرحية فوزى فهمى يخوضه أوديب ضد مؤامرات كريون وتريزياس والحوار الذى يدور فى الفصل الأول من نص سوفوكلس العظيم بين أوديب

وتريزياس ويتهم فيه الأول الثانى بأنه يدبر المؤمرات مع كريون للاستيلاء على العرش يصبح هو محور الصراع، ولايبالى المؤلف بأن يجعلهما يعترفان بأنهما يقفان ضد رغبة أوديب فى أن يحمل إلى أهل طيبة العدل والمساواة.

ترسياس : إننا كريون نخوض حربًا ليست ضد أوديب فحسب. بل ضد كل ما زرعه فى قلوب الناس وعقولهم، وليس هينًا أن تحيل الشىء الجميل إلى مسخ فى لحظة..

كـــريون : لقد صار ظله نحيفًا تبتلعه أرض طيبة.. هو الآن كما أردنا أن يكون ينشر فى مدينتنا الخراب والغمائم والسواد.. فماذا تنتظر ؟

ترسياس : فلتفهم كريون خطتى.. أليس هو الذى يناضل من أجل الرغيف للناس؟ ومن أجل الثياب والسلام والعدل والدفء للحمقى ؟

كـــريون : انه يريد أن يعصر لهم السحاب.

ترسياس : ما نريد أن نؤكده لهم أن ذلك الأمر كله خداع وأحلام ذئاب..

وحين تفلح مؤامرة هذين «الوغدين التقليديين» تنتحر جوكاستا، ويخرج أوديب كما خرج سلفه الإغريقى القديم، دون أن يفقأ عينيه، ودون أن يرتفع إلى قامة أبطال التراجيديا العظام الذين يخوضون الصراع النبيل ضد القدر وإرادة الآلهه، يخرج - ببساطة - مهزومًا فى الصراع على عرش طيبة، وليست كلماته «السنتمنتالية» الأخيرة غير ابتزاز واضح لمشاعر الجماهير: «وداعا أيها الطيبون ولتعوا جيداً مايجد من أمور.. أما أنا فقد كان على أن أفقأ عينى كما تحكى قصتى، لكن ها آنذا أصد بكل إرادتى عن نفسى فقء العينين فأنا أحلم بالخصب لا بالعقم.. (..) ليذكر كل رام منكم على حجره.. أنى أنا المرجوم أحملكم معى داخلى حتى آخر أيام عمرى. وداعا ياطيبة الجديدة يا من اتمنى أن يكون فى ترابك مرقدى».

يلفت النظر فى صياغة فوزى فهمى هذه أمران : الأول : هو فتور «الحس الأخلاقى» بالإضافة إلى اتفاق أوديب وجوكاستا على كتمان السر الذى تكشف لهما - رغم

بشاعته - عن الآخرين جميعًا «من أجل طيبة»، وهو لم يرد فى أية معالجة سابقة لأوديب قدر ماأعرف، وما يشى برغبة كامنة فى تخطى حاجز المحارم، ثمة هذه الشخصية التى أضافها المؤلف «اوريجانيا» وجعلها ابنة لجوكاستا بالتبنى، وحين تكشف لها ولأوديب السر، عملت جوكاستا على أن «تقود» اوريجانيا لفراش أوديب وباسم طيبة أيضا:

جوكاستا : هل تحبين طيبة

اوريجانيا : طيبة سر البقاء...

جوكاستا : من أجلها أناشدك تحقيق ندائى..(..) أن تكسرى الصمت حوله.. (..) أن تمنحيه ما عجزت عن منحه إياه.. فى ذلك فرحتى اوريجانيا.. فلا تحرمينى فرحتى!

الأمر الثانى : لغة المسرحية التى يحاول المؤلف أن يكسبها مسحة شاعرية، ولأنه يفتقد - افتقاداً كاملاً - الإحساس باللغة ووظيفتها فى العمل المسرحى تسقط صياغتها فى المعاظلة والركاكة وسجع الكهان والكليشيهات البالية. انظر لهذه الصياغات : «كل ليلة أتوق للقاء وارف يدثرنى فى وحدتى والصقيع..»، «لو مليكتى ذلك التاج عنك تخلعين، وبعيداً عن كل هذا النعيم إلى هاتيك الحقول تذهبين..» «ولكنى أرى فى العينين منك مأساة بلغت الذروة فإلى حزنك أنت ادخلتنى جوكاستا يا شمس أيامى، إنى أعبدك فى تقوى الكهان، وأصنع لقدميك المقدستين من صدرى نعلين» «فأوديبكم يعوى بداخله إنسان يمزق منه الروح بعذاب الضمير، ليعيش الكآبة مدى الحياة وليس لديه سوى الإصرار..» عيناى بوابة بكاء عليك وصدرى غاية أحزان..»

وهذا كله قليل من كثير.

***

على أن «عودة الغائب» على كل ما بها - كانت أكثر إحكامًا - من حيث بناؤها - من «الفارس والأسيرة»، ففى هذه الاخيرة اضطربت الشخصيات وتشابكت الخيوط وماعت العواطف واختلطت المصائر: نحن نرى «اندروماك» الأسيرة تعيش فى كنف «بيروس» المنتصر، تجتر أحزانها على زوجها الفارس القتيل «هكتور» الذى يتجسد شبحه لها كل ليلة وترعى طفلها منه. وهناك «هرميون» زوجة بيروس التى كانت زوجته قبل أن تقوم حرب طروادة وحين نشبت الحرب زفت لابن عمها (اوريست) ولما انتهت عادت لبيروس من جديد، لكنه مشغول عنها يحلم أن يقدم لمدينته - التى انهكتها سنوات الحرب - الأمن والسلام، ثم يأتى أوريست يبلغ بيروس بما اتفق عليه ملوك اليونان من ضرورة تسليمهم الطفل - ابن هكتور واندروماك - لقتله حتى لا يشب مطالبًا بثأر أبيه، فيرفض بيروس ويستغل أوريست هذا الرفض كى يوغر عليه صدر هرميون متهمًا إياه بأنه عاشق للطروادية الجميلة اندروماك.

وحين ينهى بيروس لهرميون خبر أوريست ومطالبته بالطفل تنهى إليه - بدورها - قصة ابنهما الذى أرسلته مع وصيفة لها أثناء القتال فى طروادة، ففقدا معًا ولم تعد تعرف عنهما شيئًا، هنا يذكر بيروس أنه قتل طفلاً فى لحظة غضب عقب مقتل أبيه «أخيل»، وبعد أن زايله غضبه، وجاءت اندروماك تبكى طفلها وجد أمامه هذا اللغز المعقد : فالطفل هو نفسه ابنه الضائع، وقد سلمه لاندروماك!.

فتور الحس الأخلاقى الذى رأيناه فى عودة الغائب يتحول هنا لفتور فى الحس الإنسانى بوجه عام، فنحن نعرف أن يور بيديس كان مولعًا بتصوير عواطف المرأة فى اشتعالها وتأججها ومنها قوة عاطفة الأمومة عند اندروماك أما هذا المؤلف فيجعل هرميون تقهر هذه العواطف بالبساطة المذهلة نفسها فتفر مع أوريست بعد أن تعرف من بيروس أن الطفل هو طفلها وليس طفل اندرواك.

يزيد من تشتت المواقف فى المسرحية وتمييعها رغبة الكاتب - عن عمد وتصميم - فى الدعوة للسلام (قلت إن المسرحية عرضت فى ٧٩ ونشرت فى السنة نفسها)،

وأوقعته هذه الرغبة فى مآزق متتالية : فمن ناحية هناك بيروس الذى يتكلم كثيراً عن السلام ثم لا يفعل شيئًا أى شىء من أجل تحقيقه، ومن الناحية الأخرى تفتقد مطالبة اوريست - والمتآمرين معه ضد بيروس - بالثأر أى منطق معقول.. فأى ثأر يطالب به المنتصرون لا المهزومون؟ ومن الناحية الثالثة كيف يستقيم أن يجمع ملوك اليونان على المطالبة بابن هيكتور الرضيع لقتله حتى لا يشب مطالبًا بثأر أبيه، فى الوقت الذى يتركون فيه «هيليتوس» شقيق هيكتور حراً طليقًا داخلاً خارجًا قائمًا على شئون أرملة أخيه، دون أن تخامرهم الشكوك - لحظة واحدة فى أنه قد يطلب الثأر نفسه؟

وإصرار الكاتب على تبنى الدعوة للسلام أيضًا هو ما دفعه لإثقال المسرحية - على تشتتها - بحكاية «الفتى الأول» و«الفتى الثانى»، فهذا الأخير الذى يدافع عن ضرورة الحرب يلقى مصرعه فيها، ويتزوج أقرب أصدقائه - الفتى الأول - من حبيبته وينجبان طفلهما فى نهاية المسرحية فى عهد بيروس داعية السلام، وهو دافعة أيضًا إلى مشهد «تقديم القرابين» للموتى، بميلودراميته الزاعقة فى التأليف، وسذاجته - الداعية للسخرية - فى التنفيذ.

كل هذه المآزق والمزالق كى يقول هذه الكلمات الركيكة على لسان أحد قواد أثينا: «إن الفارس المحارب الذى ترتبط به دولة وأمة : حين يسعى وهو المنتصر للتخلى عن استخدام سيفه لحظة أن يخلق أمل بالسلم هو رجل يملك الكثير من الحكمة».

كل هذ المآزق والمزالق كى يضع هذه الكلمات الركيكة على لسان بيروس : «آه لو غضب العالم من عاره وتعقل، وألقى بكل سيوفه وأسلحته فى بحر واغتسل وراح يغنى لطفل يولد، لصبيّة بنور الدنيا تتكحل.. آه يا وطنى، أشواقى للأمن فيك تسكرنى، وكم أرغب أن أعبر بك حلمى، لكن حتمًا سيجئ يا وطنى زمن يغرس فى رحم الأرض جذور الرفض كل الرفض للغة الدم للحرب...».

بعبارة واحدة : كل هذه المآزق والمزالق من أجل تمجيد دعوة السادات للسلام وتأكيده بأن حرب أكتوبر لا بد أن تكون آخر الحروب!.

ومـا رأيناه من مـعـاظله وركاكـة وبلاغـة رثة فى عـودة الغـائب يتضـاعف مـرات فى «الفـارس والأسيرة» وإذا تجاوزنا الأخطاء الفاضحة - نحوية واملائيـة - التى لا تخلو منهـا صفحـة واحدة من صفـحات النص المطبوع والتى تسربت إلى أداء الممثلين على «خشبة المسرح القومى» فكانت تصك الآذان صكًا غليظًا فإننى لا أدرى كيف يستطيع ممثلون ذوو دربة وحساسية للغة أن يقولوا مثل هذه العبارات، وأسوقها أيضاعلى سبيل المثال: «ضد الحرب بقبلاتى سأحضك حتى لعش انتظارك يومًا تعود» «وجهك يا حبيبى حشـد من الحسم» «يا زوجى أنا فى أمـور السيـاسـة شيـئًا لا أدرى ولكنى أتمنى أنك بالقرب منى تجىء، لتمنحنى واحة ظل وتطعمنى فرح الحلم المتوهج..»، «ما الذى فجر يا حلوتى عند حفافى عينيك ينبوع دمع أسود بلون الكحل..»، «القلق المتسور بالحلم المؤيد..» ياجحود أين منك عميق الرحمة قلب الأم...».

هذه الأمثلة فى الصفحات الأولى من القسم الأول.. فقط!

هذه هى «الفـارس والأسيرة» صيـاغـة مـضطربة لاندرومـاك، تريد أت تحـمل رسـالة سياسية فتمجد الصلح مع إسرائيل من وراء ستار شفيف، ولا يبالى صاحبها بأن يجعل لأحداث عمله مبرراً أو منطقًا معقولاً فى صياغة رثة وركيكة تفتقد تمامًا الإحساس باللغـة من حيث هى نظام من دوال المعنى من ناحيـة ومن حيث هى مؤثر مسرحى من الناحية الأخرى.

* * *

ولعل فوزى فـهمى يعرف - أكثر من غيره حظ مسرحياته من الضحالة والتفكك والركاكة وأنهـا لا يمكن أن تكون - فى أفضل الأحوال ولو تخلصت من أخطائهـا - أكثر من شىء كتمرينات الأصابع التى يعرفها العازفون، وهو من ثم يضع كل ثقله فى دوائر وزارة الثقـافـة وكل عـلاقـاته واتصـالاته كى يوفـر لهـا «النجـوم» ذوى البـريق الجماهيرى على خشبة المسرح، هكذا جاء محمود ياسين - بكل ثقله الجماهيرى - يلعب دور أوديب فى عودة الغائب، ودقت طبول الدعاية حول النجم الشهير حتى خيل للناس

أن «العائد» ليس هو اوديب من كورنته لطيبة، لكنه محمود ياسين من السينما إلى خشبة المسرح الذى منه خرج، كذلك لعب نور الشريف دور بيبرس فى المسرحية الثانية أمام فردوس عبد الحميد فى دور اندروماك، وكلاهما من طلبة المؤلف فى معهد المسرح وهو يعترف - فى تقديم النص المطبوع لهذه المسرحية بدينه لسيدة المسرح العربى الفنانة سميحة أيوب.. (حين دفعت مسرحيتى الأولى إلى خشبة المسرح القومى..، ومرة أخرى تدفع بمسرحيتى الثانية إلى الأضواء.. وسيبقى فضل هذه الفنانة على طول المدى..» لكن للاعتماد على «النجوم» وجهه الآخر: توقف عرض الفارس والأسيرة رغم كل ما أنفق عليها، ورغم خلو خشبة المسرح بعدها بعد أقل من عشرين ليلة «لمرض نور الشريف».

ولست أشك لحظة واحدة فى أن المسرحية ذاتها كانت أهم أسباب مرض النجم الشهير!.

* * *

وفى عام (٨٣) نشر فوزى فهمى مسرحيته الثالثة «لعبة السلطان» ومن المفروض أن تقدم فى الموسم التالى، واضح أن الكاتب قد احتشد لمسرحيته هذه بقواه جميعًا فجاءت - من حيث هى نص مسرحى - أفضل أعماله لكن هذا الاحتشاد نفسه أثقل المسرحية بتعقيدات وإضافات وزوائد، وجعل منها نموذجًا للعمل المسرحى المسرف فى «الحذلقة» «والتصنع».

ولعبة السلطان محورها الرئيسى هذا الثلاثى الذى استهوى الروائيين والمسرحيين من قبل: هارون الرشيد وجعفر البرمكى والعباسة، لكن المؤلف يحيط هذا الثلاثى بسفسطات وحذلقات تجعل من محاولة فهم بواعث السلوك ودوافعه أمراً عسيراً. وقبل أن نتعرف على مسرحية فوزى فهمى يحسن أن نسوق رأيًا تاريخيًا حول حقيقة هذا «الزواج الصورى» الذى عقده الرشيد بين أخته العباسة ووزيره جعفر. إن هذا أمر يستبعده المؤرخون الثقات، ويرى ابن خلدون أن العباسة بنت المهدى «قريبة عهد ببدواة

العروبة وسذاجة الدين البعيدة عن عوائد الترف وموقع الفواحش. فأين يطلب الصون والعفاف إذا ذهب عنها؟.. (..) وكيف يسوغ من الرشيد أن يصهر إلى موالى الأعاجم على بعد همته وعظم آبائه؟...»، ثم يمضى ابن خلدون إلى تفسير نكبة البرامكة التفسير التاريخى الصحيح: «إنما نكب البرامكة ما كان من استبدادهم على الدولة، واحتجازهم أموال الجباية، حتى كان الرشيد يطلب اليسير من المال فلا يصل إليه، فغلبوه على أمره، وشاركوه فى سلطانه، ولم يكن له معهم تصرف فى أمور ملكه فعظمت آثارهم وبعد صيتهم، وعمروا مراتب الدولة وخططها بالرؤساء من ولدهم وصنائعهم، واجتازوها عمن سواهم من وزارة وكتابة وقيادة وحجابة وسيف وقلم... (...) واستولوا على القرى والضياع من الضواحى والأمصار فى سائر الممالیك حتى آسفوا البطانة واحقدوا الخاصة واغضبوا أهل الولاية، فكشف لهم وجوه أهل المنافسه والحسد، ودبت إلى مهادهم الوثير من الدولة عقارب السعاية» (ابن خلدون المقدمة ص١٤) .

القضية إذن صراع على السلطة بين السلطان العربى، ووزرائه الموالى. لكننا - بطبيعة العمل المسرحى - لسنا بصدد تحقيق تاريخى، فلننظر كيف صاغ فوزى مسرحيته وحدد ملامح شخصياته الرئيسة الثلاث: لقد اختار من الكم الهائل من الحكايات التى تروى عن الرشيد فى المصادر التاريخية والأسطورية على السواء - ما يجعله شخصية ممزقه، منقسمة على ذاتها : لقد كان يهوى أمه الخيزران، وحين ماتت أصبحت أخته العباسة هى صورة الأم البديلة، لا يرتاح إلا إليها، ولا يأنس إلا بها، والحوار الذى يدور أقرب مايكون لحوار بين عاشقين :

الرشيد : جميل كل شىء فيك..

العباسة : فقط حتى أراك

الرشيد : لشد ما تجاملين..

العباسة : إلا أنت..

....

الرشيد : فى صمتك فى صوتك الأم الخيزران أنت..

العباسة : كلانا من رحم هذه الأم..

الرشيد : أردت أن أقول إنى أسترد بك الزمن الضائع منى فى عمر الحزن..

ويلتقط فوزى فهمى شخصية فقيه وثائر معتزلى هو ثمامة بن الأشرس، ويجعل له دوراً رئيسيًا فى مسرحيته، فهو يحرض الناس ضد الرشيد وحكمه، ويدور بينهما حوار تتردد فيه نتف وشذرات من الأفكار المعتزلية، حول الإمامة والعدل والعقل:

الأشرس : إذا وقع ظلم منك على الرعايا.. أو من عمالك.. فتلك مسئولية اختيارك..

الرشيد : أتراجعنى فى غير أمرك؟

الأشرس : أنا لا أسكت..

الرشيد : «مقاطعا» أنت إذن صاحب فتنة؟

الأشرس : لست أطمع فى سلطة، أريد لعقل الإنسان أن يتحرر، ولا أستخفى بفكرى، فإيمانى قيمة تتخطى شخصى..

وينتهى الحوار بين الرجلين بأن يأمر الرشيد بسجن الأشرس. واذا جاز لمنطق الصدق التاريخى أن يتقبل مثل هذا الحوار، فلا أظنه يتقبل أن يجعل من جعفر البرمكى معتزليًا مؤمنًا بأفكار المعتزلة باحثًا معهم عن العدل، صديقًا لثمامة حتى إنه يطلق سراحه.. (الأصل التاريخى لهذه الواقعة لا يتعلق بثائر أو فقيه معتزلى، بل يتعلق بثائر علوى خرج على الرشيد فى بلاد الديلم هو يحيى بن عبد الله العلوى، فبعث إليه الفضل بن يحيى البرمكى فى خمسين ألف مقاتل، فما زال به حتى مال إلى الصلح، وطلب أمانًا بخط الرشيد، فكتب إليه الأمان.. ولما قدم يحيى تلقاه الرشيد بالحفاوة والإكرام، لكنه لم يلبث أن حبسه إذ علم أنه يعمل لخلعه، واستفتى الفقهاء فى نقض الأمان الذى أعطاه، ثم سلمه لجعفر بن يحيى البرمكى فأطلقه فكان ذلك من أهم أسباب نكبة البرامكة.. (عن: د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسى والدينى

والثقافى والاجتماعى جـ(٢) ص١٦٩) فمن جملة الاتهامات التى وجهت للبرامكة أنهم كانوا يميلون للعلويين، الأعداء التقليديين للبيت العباسى أما أن يدور مثل هذا الحوار بين جعفر والثائر المعتزلى فأمر يجافى الصدق التاريخى والصدق الفنى على السواء:

الأشرس : الله المكلف يعلمنا صفة هذا التكليف، ويدلنا عليه، وله مع الإنسان وعد..

جعفر : العدل يا أشرس همى وهمك، أو تراه على هذا الطريق يقبل؟

الأشرس : أن تبحث للناس عن مزيد من خوابى الزيت وأكياس الطحين.

جعفر : لأن العدل عندى أن تقل مضارب أحزان الاحتياج ويزيد الموفور، فأفران بغداد تعجن، تخبز للأمراء كعكًا، وترابًا أسود تبقى للفقراء... حلمى لو أن طاحون العدل فيها يدور كما شريعة الله..

الأشرس هو الذى يحرض جعفراً على أن يأخذ حقه كزوج من العباسة فتلك شريعة الله، وليس للرشيد، ولا لقاضيه أبى يوسف أن ينقضاها فيكون تعلل جعفر عن هذا النكوص وفاؤه للرشيد، لكن العباسة تكون أكثر منه قدرة على التحايل فتتنكر فى ثياب جارية مجوسية كى تقضى الليل فى فراشه «آتيك يا جعفر جارية اعجبتها فاشترتها لك الأم.. والشرط يا جعفر كى أمتعك أن يبقى قنديلك مطفأ(...) لكن عذرى يا جعفر أن فى ظل الظلم، والقرار الفرد الذى يعطل الحق يشق العدل، ويصعب أحيانًا أن يجد له طريقًا فى الضوء..» ورغم الظلمة والتكتم ينفضح السر ويعرف جعفر حقيقة الجارية المجوسية ومن ثم يتكاشفان :

العباسة : أجل أمس.. حين عطرى المفضوح لك مزق ستر فراشك تشربته، تعرفته فى ظلمة المسارح، حين توهج واختنق وخبا صوتى.. أنا حليلتك.. زوجتك.. (..) الجارية التى كانت أمس فى فراشك هى أنا.. هل تنكر؟

جعفر : لا تسألى رجلاً مهزومًا عن حلم أبحر..

بعدها يعترف جعفر للأشرس بما فعل، فيباركه، ويدفعه دفعًا لمواجهة الرشيد، ذلك أن من انحنى يومًا لا بد أن يركع، ويطلق جعفر سراح الأشرس، وعين من عيون الرشيد ينقل له الخبر، ويواجهه الرشيد، ليقول له جوهر «لعبة السلطان» الحاكم يا جعفر القوى هو من يعرف كيف يحمى نظامة السياسى دون أن يخاطر بحياتة كشخص.. (...) نحن نكذب ياجعفر لكى نبقى وتظل فلتتم معى اللعبة ياجعفر كما تعودنا فأناما زالت الحاكم القوى ولعبة اختيار القوة هذه سترهب كل من فى البلاط فأنت لدى الجميع تعز علىّ، وسترهب من هم على بعد منى ويحاولون التمرد علىَّ أفهمت؟..».

وبعد أن يأمر الرشيد بقتل جعفر، تواجهه العباسة بأنها قد عاشرت زوجها ونطفته بأحشائها وتنفجر حين تعلم بقتل جعفر: «ملعون أيها الرشيد.. ترى ماذا تركت من ذكرى فى خرائب التاريخ للحزانى لمن ينقصهم العدل.. ماذا تركت للغد سوى الأمس الكريه.. (...) ضاع جعفر منك أيها الرشيد فى الزحام بين الناس.. جعفر صار لا يبغى ملكًا ولا سريراً.. يبغى عدل الله للناس.. كل الناس، وإن عششت مواجع العالم منه وفى الضلوع..».

لقد اختار فوزى فهمى من وجوه الرشيد المتعددة وجهًا شهوانيًا (يغتصب جارية أبيه وجارية أخيه المهدى) قاسيًا، لكنه منقسم على نفسه، من هنا تأتى تلك الحكايات التى تحفل بها «ألف ليلة وليلة» عن تنكره ووزيره جعفر ونزولهما إلى الناس، ومن حق الكاتب أن يختار من وجوه بطله ما يشاء، لكن ما ليس من حقه هو أن يمسخ جوهر اللحظة التاريخية التى يستحضرها، ولعل ذلك يتمثل - بوجه خاص - فى تحديده لشخصية جعفر، من حيث هو «معتزلى» باحث عن العدل يلقى فى سبيل ذلك مصرعه، وفى تحديده لشخصية العباسة التى تقبل على نفسها وكبريائها أن تتنكر فى زى جارية مجوسية كى تقضى لياليها فى فراش جعفر.

والمسرحية - بعد هذا كله - مثقلة بالصنعة فنحن نتلقاها عن طريق صاحب صندوق الدنيا وامرأته ومهرجهما الصغير، وهم الذين يقومون بدور الرشيد والعباسة ومضحك

الرشيد (كما يقوم المهرج كذلك بدور ابن الرشيد «أحمد البهلول» من جارية أحبها أول حياته وحال أبوه دون زواجه بها) ولهؤلاء الثلاثة حكايتهم الخاصة التى تتلاحم مع أدوارهم التى يلعبونها إلى جانب لعبة التنكر التى يقوم بها جعفر والرشيد فى مقهى من مقاهى بغداد.

تلك الصنعة هى ما يضفى على المسرحية كلها صفة «التحذلق» فهى «مصنوعة» بإفراط فى استخدام الحرفة حتى ليبدو أثر «التحكيك» كما كان يقول القدامى - فى كل مشهد من مشاهدها.

ورغم أن المسرحية لا تخلو من تلك الركاكة التى اتسم بها عملاه السابقان (خاصة فى مونولوجات الشخصيات الرئيسة) والركاكة فى اللغة من حيث هى بلاغة لفظية لا مسرحية إلا أنها - فى هذه النقطة بالذات - تتجاوز العملين السابقين وتفضلهما إلى حد كبير.

* * *

هؤلاء هم أهم كتّاب المسرح المصرى فى السبعينات والثمانينات وتلك أعمالهم ما عرض منها وما لم يعرض.

ولعله من حقنا - بعد هذا كله - أن نثبت بعض الملاحظات بأقصى قدر ممكن من الحرص وتدقيق الأحكام:

* علينا أولاً أن نفرق بين أعمال الجماعة الأولى (يسرى الجندى - السلامونى - الدويرى) والجماعة الثانية (سمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفوزى فهمى) ويمكن إجمال هذه التفرقة فى حقيقة لا شك فيها : إن التنازلات التى يقدمها أفراد الجماعة الأولى إنما هم مرغمون إرغامًا على تقديمها على اختلاف فيما بينهم فى قدر هذه التنازلات ومداها، أما أفراد المجموعة الثانية، فإن المسارح تنتظر أعمالهم - وكذلك وسائل النشر والإعلام ومن ثم وجب أن يكون حساب هذه الأعمال أكثر جدية وصرامة، بعبارة أخرى: إذا كان أفراد الجماعة الأولى - بدرجة أو بأخرى - هم ضحايا

هذا الواقع الثقافى المتردى فإن أفراد الجماعة الأخرى مسهمون فى تردى هذا الواقع، مستفيدون من بقائه، عاملون علىٰ مقاومة أى تغير جذرى فيه.

علينا ثانيًا أن ننظر فى الملامح العامة التى تكشف عنها أعمال هذه المجموعة الأخيرة : أول هذه الملامح أنهم جميعًا متفقون على أن شكل المسرحية التى عرفها الإغريق القدامى والغربيون المحدثون هو الشكل النموذجى الذى يجب أن يحذوا حذوه، ويصوغوا رؤاهم فى إطاره، وإذا كان ثلاثة منهم قد حصلوا على الدكتوراه من الولايات المتحدة وإنجلترا - ويشغل واحد منهم منصب رئيس إحدى جمعيات الصداقة الأمريكية المصرية - فإن رابعهم الذى حصل علىٰ الدكتوراه من موسكو، هو أشدهم ولعًا باحتذاء نماذج المسرح الإغريقى.

بعبارة أخرى: إنهم مستلبون تمامًا داخل أطر الثقافة الغربية المعاصرة، يرونها النموذج والمثال، ومن ثم تهن صلاتهم بقضايا الواقع المحلى من ناحية، والتراث العربى والمصرى من الناحية الأخرى، دليلى على ذلك أن واحداً منهم لم يحاول الخروج على الشكل التقليدى للمسرح الغربى من حيث البناء - على تفاوت فى درجة إحكام هذا البناء - أو يطرح قضية من قضايا الواقع المصرى، أويستلهم شخصية أو موقفًا من التراث العربى أو الإسلامى أو المصرى وإن فعل فهو إنما يستعير إطاراً فارغًا، مجرد إطار فارغ لا يعيد تفسير العصر أو الموقف أو الشخصية، بل يمضى واحد منهم إلى القول بوضوح إنه لا يكتب قصة الحاكم فتلك قصة قديمة وأمرها متروك للتاريخ - لكنه يكتب عن الإنسان فى كل زمان ومكان. ودليلى أيضًا تلك اللغة الفقيرة الركيكة التى يكتبون بها أعمالهم : لغة عادية مبتذلة، بلا عمق ولا شعر تتعثر بين العامية والفصحى فى بعض الأعمال (ست الملك لسمير سرحان، والرهائن لعبد العزيز حمودة بوجه خاص) وتسقط فى التقعر والمعاظلة والركاكة والبلاغة الرثة فى أعمال أخرى (مسرحيتى فوزى فهمى: «عودة الغائب» و«الفارس والأسيرة» بوجه خاص) وتستخدم لغة الحديث اليومى وثرثرته الفجة دون تصفية فى أعمال ثالثة (ميت حلاوة والمجاذيب لمحمد عنانى -

وياويلنا من «الشعر» فى هذه الأخيرة! - وروض الفرج لسمير سرحان بوجه خاص).

ثانى هذه الملامح أن مسرحهم لا يدعو إلى شىء ولا يبشر بشىء. هو مسرح آمن لأنه يأتى «بعد الأحداث»، تاليًا عليها ذيلاً لها. ولعل هذا ما يتضح فى معظم أعمالهم، ولعله كذلك أخطر ما فيها : كتب سمير سرحان «امرأة العزيز» ليشيد ببطولة السادات فى الأربعينيات، وكتب محمد عنانى «ميت حلاوة» وعبد العزيز حمودة «الرهائن» و«ليلة الكولونيل» ليهاجما - صراحة وضمنًا - النظم الاشتراكية من ناحية - وعهد عبد الناصر من الناحية الأخرى، وكتب فوزى فهمى «الفارس والأسيرة» كى يشيد بسلام السادات، وبأن تكون حرب أكتوبر آخر الحروب .

لا عجب ولا غرابة. هم جميعًا لا يتطلعون نحو الجماهير ولا يعنيهم أمرها - وقد فات عليك رأى محمد عنانى وعبد العزيز حمودة فى جماهير الشعب المصرى - لكنهم متعلقون بأذيال السلطة، وهم من ثم - حريصون على إرضاء المسئولين وترديد أفكارهم وتنظير نزواتهم والدفاع عن مصالحهم.

لا عجب ولاغرابة. هم جميعًا تلامذة رشاد رشدى وحواريوه، ولهم فيه «أسوة حسنة»: ألم يكتب رشاد رشدى - فى أوج طغيان السادات - مسرحية «شهرزاد» كى يقول فيها بأفصح لسان - إن شهر زاد (مصر) ظلت عشرين عامًا أسيرة الديكتاتور شهريار (عبد الناصر)، حتى جاء حبيبها الشاطر حسن (السادات) فخلصها من أسره؟ ألم يكتب بعدها مباشرة «عيون بهية» كى يقول إن مصر هى بهية وإن السادات عيناها؟

ثالث الملامح أن المسرح عندهم لا يحمل رسالة ما، وهو ليس «مركب أفكار» يعينهم أن يوصلوها لجمهورهم، إنما هو ببساطة - وسيلة ارتزاق وصعود وتواجد فى الساحة الثقافية، ورخصة شاملة للبقاء فى مواقع القيادة من هذه الساحة، إنما لهذا يقدمون كل التنازلات كى تعرض أعمالهم، وهم مستعدون للتخلى عما لا يعجب المخرجين أو نجوم الممثلين. قارن نصوص أعمالهم - وكلها مطبوعة رغم ما يلقى كتّاب آخرون أكثر موهبة

وجدية من عنت لنشر أعمالهم - بعروضها وستجد الاختلاف نتيجة تدخل المخرجين والممثلين (على سبيل المثال: فى امرأة العزيز «تغيير العنوان والنهاية، وحذفت شخصيات ومشاهد، وفى «الرهائن» تغيرت النهاية أيضًا بها وتغيرت لغة المسرحية كلها من عربية ركيكة لعامية أشد ركاكة).

رابع الملامح لأنه مسرح زائف، لا يعبر عن هموم الواقع، ولا يقود جمهوره ولا ينقل إلى هذا الجمهور ما يثرى عقله ووجدانه، فهو بحاجة لتغطية عريه وقبحه بالبهرجة فى الإخراج (روض الفرج خير مثال) وباجتذاب نجوم «الذوق العام» فى السينما ومسلسلات التليفزيون على السواء (من محمود ياسين فى «عودة الغائب».. حتى رغدة.. فى «الرهائن»!).

* * *

إذا كان المسرح التجارى - بقيمه الهابطة وموضوعاته المسفة - أحد وجهى انهيار المسرح المصرى، فإن مسرح هولاء الكتاب وجهه الآخر : باسم الجدية يقضون على البقية من المسرح الجاد. إنهم يقدمون أعمالهم وهم حريصون الحرص كله - على ارضاء المسئولين والسباحة فى تيار الذوق السائد، فلا يواجهونه أو يوجهونه، ويقدمون أعمالهم المتعثرة بين التخفى والمكاشفة وعيونهم جاحظة نحو المسرح التجارى، الأشد بريقًا والأكثر ربحًا وجمهوراً

هولاء هم كتّاب مسرح السبعينيات والثمانينيات، الفرسان الصاعدون إلى الخشبة المنهارة، مفكرو ومنظرو المسرح، زمن سيادة التبعية للغرب والتهادن مع العدو، وسيادة قيم مجتمع الانفتاح والاستهلاك.

وهل كنا نتوقع شيئًا آخر؟

(١٩٨٤)

نعمـان عاشــور:
التأريخ الدرامى للواقع المصرى
مـن «الناس اللى تحت» . . . إلى ذئاب الانفتاح . .

فى هدوء وبساطة، رحل نعمان عاشور.

رحل عاشق الحياة والمسرح، والسهر والسمر، والطعام والشراب، وصحبة الأصدقاء والذكريات، رقيق السخرية، عذب الفكاهة، المرح فى غير تبذل، البرىء فى غير غفلة، المتخابث فى غير شر، المهاجم فى غير إيلام، المدافع فى غير تخاذل.

رحل كاتب لم يتوقف يومًا عن الكتابة - نشر مقاله الأسبوعى الأخير فى نفس يوم وفاته، فلم يكن يعرف لنفسه حقيقة بعيداً عنها، وعن أحد أشكالها بوجه خاص، فمنذ نبضت شخوصه بالحياة على الخشبة - ذات ليلة من أكتوبر ١٩٥٥ - أصبح «المسرح حياته» - حسب العنوان الذى اختاره لكًابة جانب من سيرته الذاتية، إنما فى هذا العالم - «عالم المسرح» - ترك نعمان عاشور أثره الباقى، وأثبت اسمه وأعماله فى تاريخ الثقافة المصرية - العربية المعاصرة.

سوّد نعمان آلاف الصفحات : كتب القصة القصيرة (وله مجموعات منشورة كما سيلى) والتمثيليات والبرامج الإذاعية والتليفزيونية، وكتب المقالات والانطباعات ، والخواطر، وترجم ولخص، وصاغ مرحلة مهمة من التاريخ المصرى فى مشاهد حوارية، ووقف أمام جملة من الشخصيات المصرية والعربية مؤرخًا ومسجلاً، وأولع ولعًا خاصًا بالشيخ المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى، فمنذ وقع على كتابه الفريد «عجائب الآثار..» فى مكتبة جده، وهو صبى ، لم يفارقه هذا الولع حتى أيامه الأخيرة، ومسرحيته التى لم تعرض بعد ثمرة من ثماره.

وقد حملت السنوات الأخيرة آلامًا مضنية لنعمان، بدأت الثمانينات بكارثة زلزلته، حين فقد شريكة حياته ورفيقة عمره - يعرف الجميع أنه كان زوجًا عاشقًا ووفيًا - كان قد أهداها أول أعماله المطبوعة: « إلى التى شجعتنى أن أنشر هذه التجارب لأحقق بعض

فكرتى عن القصة القصيرة...إلى زوجتى وأم ولدى وصديقتى فى الطريق الطويل..»(١٩٥٦)، ثم أهداها المجلد الأول من أعماله المسرحية: «إلى زوجتى وشريكتى وحصن الأمان فى حياتى، أهدى هذه المجموعة الأولى، من قطاف حنانها وصبرها وثقتها وشجاعتها ... إنها كل ماأملك وهى كل مالى...»(١٩٧٤) ـ وبعد أن رحلت كتب لها هذا الإهداء الدامع: «أنا أعلم مدى اعتزازك بما كنت أهديه لك من كتاباتى... ياليتك تعلمين مدى اعتزازى بماأهديته لى من ذكريات.. كلها من فيض حبك الذى لن ينطفىء أبداً فى قلبى...»(١٩٨٣).

وحين خلا العالم منها انكسر قلب الفنان جياش العاطفة، مرهف الحس، وقد جاوز الستين، بكاها ببقايا القلب الكسير، ولم يكن الكاتب المعروف يخجل من دموعه حين تفيض وسط الناس إن امضته الذكرى وعصفت به اللوعة، لم يعوضه عنها أحد أو شىء، لعل نسمة العزاء الوحيدة مست قلبه حين أصبحت له حفيدة تحمل اسمها، ولم يعنه على احتمال فقدها تلك السنوات التى قضاها بعدها غير عشقه الجارف للحياة والأحياء.

وقد وقعت الجراح على الجراح: كان حتمًا أن تصيب عاشق المسرح بعض آثار السقوط: سقوط المسرح فى سنوات السبعينيات والثمانينيات، جزءاً من ، تعبيراً عن واقع سياسى ـ اقتصادى ـ اجتماعى ـ ثقافى مشروط بالخلط المتعمد للقيم، وتحويل التوجهات الرئيسة عكس مسارها، وإعلاء قيم المجتمع «الانفتاحى» بكل خستها وانحطاطها وجرائمها المادية والخلقية، ووضعها موضع القدوة والمثال، والعمل على تسييد ثقافة التبعية والتهادن، وإبدال الأصدقاء بالأعداء، وطمس الهوية الحقيقية لمصر مقابل رفع صورة زائفة وخادعة لها، والحديث الدائم الذى لاينقطع عن الشعب، والعمل على قهره وتغييب وعيه وتزييف إرادته فى الوقت ذاته، وتشويه الماضى، وإجهاض الحلم، وتبرير نزوات طاغية ملتذ، يجعل من أهوائه ورغباته قوانين وشرائع، وتزييف التاريخ، واستهلاك الشعارات ، وتسطيح الوعى وإفقاره ، واحلال الأكاذيب محل الحقائق، ومحاصرة أصحاب الرأى والرافضين لما يحدث، واحتضان المنافقين وفاقدى

الموهبة والطبالين والمصفقين وكذابى الزفة..

ولعل أشد ما لقى المسرحى الكبير فى تلك السنوات، أن يجد نفسه مرغمًا على إجراء التعديلات وقبول التنازلات فى نصوص أعماله، مقابل عرضها، حدث هذا فى عملية الأخيرين على وجه التحديد: «برج المدابغ» ١٩٧٧، ثم «أثر حادث أليم» ١٩٨٥، كما سيلى.

وهاهو نعمان نفسه يشكو همه، ويشخص علل الواقع الثقافى فى كتيب صدر قبل موته بشهور قليلة: «... ويأخذ رشاد رشدى وتلاميذه بزمام الأمور للحلول محل مسرح الستينيات فى قطاعه العام بمسرحيات تكتب للمناسبات السياسية الساداتية كالدعوة إلى السلام ومقاومة الاتجاهات التقدمية والترويج للانفتاح.. إلى آخر السياسات الرسمية التى لا يمكن أن تنهض فى ظلها أية حركة مسرحية ذات قيم وقوام، وتتابعت الخطوات الأخرى المكملة لهذا الاتجاه، فقد كان يلزم بعد تصفية الحياة الثقافية من صفوة الأدباء والكتاب والمفكرين الذين يمثلون الجانب التقدمى للثورة، أن يحل محلهم غيرهم من الكتاب الذين عرفوا بميولهم الرجعية المعادية لها .. بل وأكثر من ذلك أن يعهد إليهم بالمراكز والوظائف التى تمكنهم من السيطرة على الحياة الثقافية، فكان إنشاء ما عرف باتحاد الكتاب، ثم إلغاء وزارة الثقافة لفترة ليحل محلها المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، وشغل لجانه بالأعوان والأتباع من السائرين فى ركبهم ... (...) وتم توزيع الأدوار على كل من انضم لهذه التكوينات، وفتحت منابر التعبير المتعددة أمامهم فى المجلات والصحف وشاشات التليفزيون.. إلخ».[1]

وظل نعمان يجرجر أيامه، تثقل عليه الوحدة، وتضجره المشاكل الصغيرة فى حياة تتزايد صعوبتها يومًا بعد يوم، وغلمان الثقافة الرسمية المرتزقون بها فى الصدارة من كل شيء، بأيديهم الحل والعقد، وهو ينسحب من عليه الضوء ويشحب - هو المسرحى الذى عرف سحر أن يقف فى النقطة الذهبية: أوسط منتصف الخشبة!

(١) نعمان عاشور: «المسرح والسياسة» سلسلة «المكتبة الثقافية» القاهرة ١٩٨٦ ص ٧١ -٧٢

وفجر الخامس من أبريل، أغمض نعمان عينيه عن العالم وراح فى رحلته الأخيرة.

* * *

ولقد حدثنا نعمان - نحن قراءه - حديثا مفصلا عن حياته، وعن المؤثرات والعوامل المختلفة التى صاغت تكوينه الثقافى، وحدثنا كذلك عن بعض أساتذته، وزملائه وأصدقائه. ولد نعمان فى مدينة «ميت غمر» فى يناير ١٩١٨، ومن الواضح أن هذه المدينة الجميلة التى تقع فى قلب الدلتا، فى نقطة تتوسط عواصمها الأربع: المنصورة وبنها إلى الشمال والجنوب، والزقازيق وطنطا إلى الشرق والغرب، إنما كانت «بيت الطفولة» فى حياة نعمان، الذى جهد فى أن يستعيد ظلاله طوال حياته،وهو يتحدث عنها، وعن طبيعتها ، ويرسم لها صورة ملونة بكل ألوان الحنين إلى الماضى الجميل: «مدينتنا ميت غمر تقع شرق النيل، ويجرى شرقها كذلك الرياح التوفيقى ، فهى، والحال كذلك، تكاد تكون شبه جزيرة: تحيطها الحقول والقرى المتناثرة عن بعد، فتكسبها - إلى جانب موقعها كمدينة - ما يمكن أن يكون منتجعًا ريفيًا»، وهى زاخرة بمغانيها الطبيعية التى يكفلها لها موقعها ...الخ»[٢]

ولعل أول المؤثرات التى صاغت توجهه الرئيسى نحو الكتابة الأدبية، إنما كان - كما يحدث كثيرا - مدرس اللغة العربية فى المدرسة الابتدائية «المرحوم الأستاذ محمد أبوالفضل إبراهيم» الذى أصبح فيما بعد الدارس والمحقق المرموق للتراث العربى، يروى نعمان: «كان قد كلفنا بكتابة موضوع إنشاء، ونحن على نهاية العام فى السنة الرابعة الابتدائية، وصحح الموضوعات ، وجاء يقرأ لنا النتيجة فى الفصل وما استحق كل طالب... فإذا بى أحصل على تسعة من عشرة، دعانى بعدها إلي زيارته فى منزله، أنا والاثنين الأوائل الآخرين، وفى نهاية الحفل أهدانى « ألفية ابن مالك» فى النحو؛ لأن أسلوبى - رغم جودته - كانت تشوبه أخطاء لغوية واضحة[٣] أغلب الظن أن « الألفية»

(٢) نعمان عاشور : «مع الرواد» القاهرة، ١٩٨٧ ص ١٣٢
(٣) المصدر نفسه: ص ١٣١

لم تجده كثيراً.

العامل الثانى كان لقاؤه بالشاعر والناقد الراحل مصطفى عبد اللطيف السحرتى الذى كان شريكًا لواحد من أعمام نعمان فى مكتب للمحاماة . كان السحرتى قد سافر إلى باريس بعد تخرجه فى كلية الحقوق، لكنه لم يستطع أن يبقى فيها طويلاً فرجع إلى مدينته الصغيرة يعمل بالمحاماة، ويتعشق الطبيعة، ويقرأ الأدب، ويكتب الشعر، ويتذكر نعمان فضله بعرفان وامتنان: «غمرنى السحرتى برعايته الأدبية، كنت أصحبه مع إقبال الغروب فى جولته اليومية إلى شاطىء النيل فى ميت غمر، وينتهى بنا المطاف عند الكوبرى الموصل بينها وبين مدينة زفتى، فنجلس فى منتصفه، والماء يجرى سابحًا من تحتنا ، وهو لا يكف عن التغنى بما يحيط المدينة من مفاتن طبيعية غنية غامرة بأشجارها وطيورها ومائها... من تلك الجلسات تعلمت من السحرتى الشىء الكثير، كان يمدنى بعديد من الكتب، و يدفع بى إلى عديد من القراءات ... ورغم حرصه واعتزازه بمكتبته ، فلم يكن يضن على بشىء منها... »[٤]

(ترى: هل كان نعمان يرثى نفسه حين كتب عن السحرتى بعد موته فى ١٩٨٣: « رحم الله السحرتى، وحفظ لنا من ذكراه أنقى وأعظم وأبقى القيم: الصدق والطهارة والتضحية والصفاء والتواضع والبساطة والزهد والإخلاص والاعتزاز بالكرامة، وكل ماأصبحنا نفتقده من قيم ومثل فى حياتنا الحاضرة التى تساوت فى بشاعتها مع بشاعة الموت.. »؟.)

قضى نعمان بالإسكندرية عامين من دراسته الثانوية، ثم رجع إلى ميت غمر ومنها إلى القاهرة فى منتصف الثلاثينيات (١٩٣٦/٣٥) ومنذ جاء العاصمة قعد فيها ولم يبرح، أتم دراسته الثانوي بمدارسها ثم التحق لفترة قصيرة بكلية الحقوق - تلبية لرغبة أبيه - لكنه سرعان ما هجرها إلى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، حيث تخرج فيها سنة ١٩٤٣.

---

(٤) المصدر نفسه: ص ١٣٤

ولعل أهم شخصيتين شاركتا فى صياغة اهتمامات نعمان الثقافية، وتوجهاته الأدبية، أثناء دراسته الجامعية هما: مستر هاورث، الأستاذ الأيرلندى الاشتراكى الذى كان يحاضر طلاب القسم فى مادتى الشعر والدراما، ثم محمد مندور الذى كان يدرِّس مادة الترجمة - من خارج هيئة التدريس - بعد عودته من فرنسا، وقبل حصوله على درجة الدكتوراه. عن مستر هاورث يذكر نعمان أنه «كان شابًا متحرراً من أسرة عمالية، يعتنق الاشتراكية، ويسخر دائما من الإنجليز لأنه من أصل أيرلندى، وقد بلغ من تحرره أنه ألغى المقرر من الشعر على منتصف العام، فاستبعد تنيسون ووردزورث، وكلاهما من غلاة شعراء الرومانتيكية، وقرر أن يقرأ لنا ويدرس معنا قصيدة ميلتون الشهيرة « الفردوس المفقود » واتبع فى شرحهاوقراءتها أسلوبًا غريبًا.... كان يقرأها لنا بنفسه.. ثم يروح يشرح أبياتها، مفصلاً معانيها، رابطًا كل ذلك بمفاهيم سياسية واقتصادية واجتماعية جعلتنى أكتشف فى الشعر الذى أقرأه، بل فى كل ما كنا ندرسه من روايات وقصص ومسرحيات، أغواراً جديدة مخالفة لما كنت أفهمه وأدركه من قبل.... (..) وربطتنى به صداقة قوية، لكنها صداقة لم تدم إلا بقية العام، لأنهم سرعان ما أبعدوه عن مصر بحجة مخالفته لرئيس القسم، الذى كان إنجليزيًا متسلطًا يعمل فى السفارة الإنجليزية اسمه مستر سكيف... وكانت مهمته أبعد من رئاسة القسم والتدريس فيه؛ لأنه كان يحيل طلبة قسم اللغة الإنجليزية جميعًا إلى أشياع للإنجليز(*).. ومع أن علاقتى بالمستر هاورث لم تدم إلا شهوراً قليلة، إلا أنه غرس فى نفسى كراهيته للإنجليز وإيمانه بالاشتراكية وتعصبه للحرية...(٥)».

(*) إن من يراجع تاريخ تلك الفترة يكتشف وجود «كريسوفر سكيف» هذا وراء أنشطة عديدة كانت تعمل كلها على ترسيخ وجود الاستعمار الانجليزى إبان احتدام الحركة الوطنية فى تلك السنوات، فهو من وراء تأسيس «جماعة إخوان الحرية» التى كانت ترتبط - مباشرة - بالمخابرات البريطانية، ووراء تأسيس «رابطة خريجى قسم اللغة الإنجليزية»، وكان من المقربين إليه فى تلك الأنشطة وفى قسم اللغة الانجليزية على السواء لويس عوض ورشاد رشدى، وقد أهدى إليه لويس عوض ديوانه «بلوتولاند وقصائد أخرى - من شعر الخاصة» ١٩٤٧، ويكتب عنه الأستاذ اللغوى المحقق محمود محمد شاكر، والذى كان بين طلبة كلية الآداب وقتذاك، أنه كان جاسوسًا محترفًا فى وزارة الاستعمار البريطانية، وأنه كان أيضًا مبشراً ثقافيًا شديد الصفاقة... سيء الأدب..وأنه كان يفرق بين طلبة القسم الإنجليزى فى الجامعة : يمد يداً إلى هذا لأنه تابع له خاطب فى هواه، وينتفض يده من ذاك، لأنه يعتصم ببعض مايعتصم به المخلصون لدينهم ووطنهم...» (أنظر : «أباطيل وأسمار» ج ١، ٢ - القاهرة، ط (٢) ١٩٧٢، ص ٨ - ٩، وعن سكيف ودوره أيضا راجع الصفحات ١٤ - ١٥، ٤٤٧ - ٤٧٨ من المصدر نفسه.

(٥) نعمان عاشور: «المسرح حياتى» القاهرة، ١٩٧٥ - ص ٥٠ - ٥١ .

أما محمد مندور فقد دامت العلاقة بينه وبين نعمان حتي رحل الناقد الكبير فى ١٩٦٥، وإليه أهدى نعمان مسرحيته «بلاد بره» - التى فرغ من كتابتها فى مارس ١٩٦٧: «..إليك يا أصدق وأخلص من ناضل فى سبيل الكلمة التى تخدم تقدم حياتنا نحو مستقبل أفضل.. إليك يامندور، وإلى ذكراك الندية العطرة.. » لقد وقف مندور، بشجاعة، إلى جانب جهود نعمان فى المسرح، وقدمه إلى الناس ، ناقداً وشارحًا ومفسراً، وقامت بين الرجلين علاقة وثيقة على أساس من التفاهم حول القضايا الرئيسة وقد تحدث نعمان عن مندور أكثر من مرة، وكتب عنه وعن علاقته به أكثر من مرة كذلك: «وكان الذى اجتذبنى إلى مندور، حقيقة، هو هذه الأرضية الثقافية الأوربية التى اكتسبها من بعثته الطويلة فى فرنسا وإنجلترا، والتى كانت تنطق بها محاضراته وجلساته... (...) وكان يعجبنى فى مندور دائما وفرة معارفه وسعة أفقه وحيوية فكره المتطور الدفاق..[٦] لقد ارتبط به نعمان صديقًا وأستاذاً وعمل معه فى «صوت الأمة» فى ١٩٤٥، وكان لمندور رأى فى نعمان ومسرحه، قد نعرض لبعضه فيما يلى.

قلت إن نعمان منذ جاء القاهرة أواسط الثلاثينيات قعد فيها ولم يبرح، وهو يحدثنا أنه رفض العمل بالتدريس بعد تخرجه، حتى لا يكون من نصيبه الابتعاد عنها، فقد اجتذبته دوائر الحركة الوطنية والسياسية والثقافية التى كانت تموج بها قاهرة الحرب العالمية وما بعدها، ومن ثم قبل العمل بوظيفة صغيرة فى بنك «التسليف» ومنه لوزارة الشئون الاجتماعية ثم وزارة الثقافة حين أنشئت مصلحة الفنون فى ١٩٥٤، وظل بها حتى نهاية الخمسينيات، حين أبعد عن العمل فترة قصيرة، رجع بعدها للعمل فى جريدة الجمهورية ثم فى أخبار اليوم حتى نهاية حياته.

ومن بين زملاء الجامعة الذين ارتبط بهم نعمان ارتباطًا وثيقًا كان الكاتب الراحل أحمد رشدى صالح، وبصحبته ، وعن طريقه، بدأ نعمان سبيله نحو الصحافة اليسارية، وارتبط - أكثر ما ارتبط - بصحيفة «الفجر الجديد» التى صدر عددها الأول فى مايو

---

(٦) المصدر نفسه : ص ٦٠ - ٦١

١٩٤٥. وعن «الفجر الجديد» يكتب أبرز مؤرخي تلك الفترة طارق البشرى: أنها كانت إحدى الواجهات العلنية لمنظمة ماركسية مصرية هى«طليعة العمال...» : «كانت «طليعة العمال» هى التنظيم السرى الذى يصدر مجلة «الفجر الجديد» وقد تشكل كمجموعة من الشباب المثقف الماركسى ومن بعض القيادات العمالية، وكان بعض أعضائه ممن اتصل بالحلقات الماركسية ولجان أنصار السلام التى كانت تكونت على نطاق ضيق قبل الحرب الثانية وخلال الثلاثينيات من مصريين وأجانب، وكانت طليعة العمال تعمل بين العمال من خلال «لجنة العمال للتحرر القومى» التى اتخذت منبراً علنيًا لها صحيفة «الضمير» كما عملت بين الطلبة من خلال «لجنة الطلبة التنفيذية العليا» التى كانت تقودها عناصر طليعية من شباب الوفد، ومارست نشاطها الثقافى من خلال صحيفة «الفجر الجديد» ولجنتين تكونتا لنشر الكتب والدراسات هما : «دار القرن العشرين» و«لجنة نشر الثقافة الحديثة» (٧)

كانت الفجر الجديد - ربما أكثر من غيرها من المنشورات العلنية العديدة التى أصدرتها التنظيمات اليسارية العديدة آنذاك - هى الداعية إلى تأسيس مدرسة جديدة فى الثقافة المصرية، مدرسة تركز اهتمامها على المضمون السياسى والاجتماعى للقوى والأنماط السياسية المختلفة، كانت تخاطب المثقفين، وتتجه نحو تحديد منطلق جديد لوظيفة الكتّاب، فمهمتهم ليست قاصرة على التثقيف المجرد، لكن وظيفتهم الارتباط بالمشاكل السياسية والاجتماعية للمجتمع والنضال من أجل تطويره، كما أوضحت أن مهمة هؤلاء الكتّاب ليست إشاعة الآراء الحرة المنقولة، وليست مجرد الدعاية والتلقين... بل التفاعل مع هذه الآراء وخلقها من جديد بحيث تتلاءم مع وضعيتهم، وهم الكتّاب المصريون الذين يخدمون مجتمعًا له خصائص معينة، ويعملون فى حدود عالمية ومحلية خاصة.. (وعليهم) أن يخلقوا تراثًا فكريًا حراً جوهره تجارب المجتمع المصرى وواقعه وتطوره، وهذا كله لاينفصل عن التيارات العالمية..» وفى عددها الثانى

(٧) طارق البشرى: الحركة السياسية فى مصر، (١٩٤٥ - ١٩٥٢، القاهرة ١٩٧٢، ص ٨٢ - ٨٣.

أوضحت أن «هدف الفجر الجديد» نشر الثقافة الحرة والآراء غير الرجعية، لا يقصد تعميمها فقط، وإنما المساهمة بها فى خلق ثقافة جديدة، أصلها من واقع المجتمع، وقوتها مستمدة من تطوره، وطريقها مرسوم فى حدوده، ومنتهه بها إلى التفاعل مع الثقافات الأخرى، وغايتها تحرر المجتمع المصرى ، والعدالة بين أعضائه، وهدفه أن يساهم فى بناء ثقافة قومية يجد فيها المصريون تحليلاً ذكيًا لأوضاعهم، وتفسيراً لمسائلهم القومية، وإرشاداً إلى الحرية..، وفى عددها الثالث (١٦ يونيو ١٩٤٥) حددت الاتجاه السياسى لتلك المطالب القومية « لاتقف مطالبنا القومية عند حد التحرر السياسى، ولا تقف عند تدعيم الديمقراطية، ولا تقف بالمثل عند إقامة العدالة الاجتماعية أو رفع مستوى الطبقات الشعبية، إنها تشمل هذا كله، وتضم إليه مطلبًا قوميًا خطيراً ألا وهو تكييف تراثنا الثقافى المصرى بحيث يكفى حاجتنا الاجتماعية والسياسية» إنما لهذا تعدّ «الفجر الجديد» داعية لمدرسة جديدة فى الثقافة المصرية.

إلى هذه المدرسة انتمى نعمان عاشور ، وخاض مع رفاقه وأبناء جيله التجربة التى ومضت ثم انطفأت كالشهاب: تجربة انتفاضة ١٩٤٦ (والتى يطلق عليها نعمان فى سيرته الذاتية ـ تعبير «الثورة الوئيدة») واحترقت أصابعه من جراء مشاركته هذه، فاعتقل مرتين: الأولى فى ١٩٤٥ بسبب مقال كتبه فى «الفجر الجديد» أشاد فيه بالاتحاد السوفيتى وبستالين، واختتمه بهذه الكلمات: «هكذا تحقق حلم أجيال من النفوس الحرة، التى ظلت تصرخ بالحق وتنادى بالعدل وتطالب بالحرية، ونجحت الثورة فى روسيا لتقضى على استغلال الإنسان للإنسان... وأتى النور من الشرق..» ثم أطلق سراحه بعد عشرة أيام قضاها فى «سجن الأجانب» ، والمرة الثانية فى الحملة الشهيرة التى شنتها حكومة إسماعيل صدقى فى يوليو ١٩٤٦، وألقى القبض فيها على أكثر من مائتى كاتب ومفكر وفنان فيما عرف وقتذاك بقضية «الشيوعية الكبرى».

بعد هاتين التجربتين، وبعد انطفاء تلك الشرارات التى ومضت كالشهب فى ربيع ٤٦، يقول لنا نعمان: «من أجل ذلك سرعان ماناأيت عن معترك النضال السياسى

والعلنى معا، وعدت إلى الحياة الأدبية بكل ثقلى، أكتب وأترجم، ثم أكتب القصص القصيرة، وقد ساعدنى على ذلك وجود مجالات عديدة للنشر، خاصة فى الجرائد والمجلات، فرحت ألخص الكتب والروايات الكبرى وأنشرها فى صفحات كاملة منها مثلاً: «الاشتراكية فى النظرية والتطبيق» وهو كتاب رائع لجون ستراتشى، ورواية اينازيو سيلونى الشهيرة «الخبز والنبيذ»، ورواية «قوس النصر» لاريك ماريا لامارك، و«عناقيد الغضب» لشتاينبك، و«لمن تدق الأجراس» لهيمنجواي، و«الدون الهادىء» لشولوخوف، والعديد من الأعمال الأدبية الرائعة أيامها إلى جانب قصص مجموعتى الأولى التى نشرتها بعد ذلك فى كتاب تحت عنوان «حواديت عم فرج» [٨].

* * *

نشر نعمان أربع مجموعات من القصص القصيرة: «حواديت عم فرج، ١٩٥٦»، و«فوانيس» ١٩٦٣، و«سباق مع الصاروخ، ١٩٦٨»، ثم «أزمة أخلاق وقصص أخرى، ١٩٧٦»

وقد كتب نعمان تقديمًا للمجموعة الأولى حول الأدب المصرى الجديد، تناول فيه القصة والرواية فى مصر تناولاً موجزاً سريعًا، ثم أثبت فهمه لما يجب أن تكون عليه القصة القصيرة: «... والخلاصة عندنا أنه كلما اتسعت الآفاق، فشملت حياة المجموع، وارتفعت جدية التناول إلى الارتباط بهذه الحياة، والكلف بتقدمها ومصيرها، كلما حققت القصة المصرية القصيرة الرسالة الأصيلة لقيام الأدب المصرى الحقيقى، وهو الأدب الذى ينبع من الشعب ليعبر عن الشعب، إذ لا فن للفن، ولا استقلالية للفن، ولاحرية للفنان بدون تحمل لهذه المسئولية الأساسية،،»[٩]

على أن حصاد نعمان عاشور فى القصة القصيرة حصاد فقير، أبطاله أفراد من عامة الشعب، يضطربون فيما يعرض لحياتهم من مشاكل وهموم، لكن الكاتب لا يقف منهم

---

(٨) المسرح حياتى - ص ٨٥ - ٨٦

(٩) نعمان عاشور: حواديت عم فرج «المكتب الدولى للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٦، ص ٢٣

على مبعدة ، ولا يخلى بينهم وبين شئونهم، بل يشعرك دائما بوجوده، هوالكاتب - الخالق - العليم بكل شيء، ثم إنها تفتقد أهم ما تقوم عليه القصة القصيرة ،أعنى اختيار اللحظة الملائمة لإطارها المحدود من ناحية، ثم الاقتصاد والتركيز فى تقديم تلك اللحظة من الناحية الأخرى. فمن المألوف فى هذه القصص أن يتحدث الكاتب لقارئه على هذا النحو: «إلى هنا ربما تكون قد وصلت مثلى إلى الحكم النهائى على الخيوط المجتمعة لديك عن القصة وفكرت فى أن تطرحها جانبا كالعديد من القصص الأخرى التى تبدأها ولا تتمها..(..)، ويصبح من اللازم عند ذلك - وحسبما تقضى به الأصول القصصية - أن أحاول الكشف عن الجانب الآخر من حياة الأسطى إبراهيم... إلخ (قصة البدلة الحربي) من مجموعة «سباق مع الصاروخ» أو أن ترتفع تعليقاته حين يوقف تدفق السرد كى يقول للقارىء شيئًا بعينه: «وصبَّت له الشاى فراح يجرعه فى شفطات لها رنينها، وهو رنين يبعث السلوى إلى ملل الأجساد المسممة الصفراء التى تعيش فى جوف مصر، وليس لها من سلوى إلا جرعات هذا الحبر الأسود، ونفثات أدخنة «المعسِّل»، وكلها ألوان من الموت البطىء تفرضها عليهم حياة هى الموت بعينه... الخ» (قصة «الفاتحة لسيدى عواد»... من مجموعة «فوانيس» وقد تزدحم القصة القصيرة بأحداث وفواجع متراكمة، قصة مثل : «الفقير عبد الله» (مجموعة «حواديت»)تزدحم بتفاصيل كثيرة حول عبد الله وأمه، وعمله فى الدكان، وكيف ربح ورقة يانصيب، لكن أمه مزقتها ، فقتلها، ثم جن... الخ، أو تكتب القصة كلها التماسًا لحكاية طريفة أونادرة تروى(والأمثلة هنا كثيرة، من أهمها قصة «مقالب أبو العطا» من مجموعة «فوانيس».)

أضف لهذا كله أن نعمان كان يعمد دائمًا إلى إعادة نشر قصص مجموعاته السابقة فى اللاحقة، بالعناوين ذاتها أو بعناوين أخرى، هكذا نجد أغلب قصص المجموعة الأولى فى الثانية، والثانية فى الثالثة، أما الرابعة والأخيرة فقد جمع فيها نعمان أغلب ما كتبه فى هذا الشكل الفنى عبر ثلاثين سنة، من منتصف الأربعينيات لمنتصف

السبعينيات ، ولعله كان يحس - على نحو من الأنحاء - أن قصصه لاتلقى حفاوة أو اهتمامًا ففسر هذه الظاهرة - على طريقته - في تقديم مجموعته الأخيرة بأنها ... «لاتبرز أمام ستائر مسرحياتي.. »!

والحقيقة أن نعمان لم يكن قاصًا متميزاً، حفلت قصصه بالثرثرات التي لا ضرورة لها، والمبالغات في الوصف والسرد، وبالعجلة في الكتابة، وافتقاد القدرة على انتقاء التفاصيل الدالة واستبعاد ما عداها، وحين نشرت مجموعة نعمان الأولى في ١٩٥٦ كان يوسف إدريس قد نشر مجموعتين أو ثلاثًا، وكان واضحًا أن القصة المصرية القصيرة بدأت تنحو نحو مزيد من الإحكام من حيث البناء، واختيار اللحظات المناسبة لهذا الشكل الفني الهش والمراوغ.

ولم يحقق نعمان إنجازاً في هذا الشكل الفني، ولعله كف، لهذا، عن المحاولة، ودليلي أنه منذ بدأت أعماله تقدم على المسرح، نسي قصصه تلك أو كاد، فلسنا نجد سوى رابطة واهية بين أبطال قصصه وشخوص مسرحياته، قصة واحدة فقط من مجموعة «سباق مع الصاروخ» هي التي تحولت ، فيما بعد ، لمسرحية قصيرة («ميمي ياحبة عيني» التي أصبحت «الليلة الحمراء» في «ثلاث ليالي»).

إنما في الكتابة للمسرح، حقق نعمان امتيازه وتفرده،ولعب دوره التاريخي في الثقافة المصرية.

* * *

كتب نعمان عاشور خمسة عشر نصًا مسرحيًا طويلاً، أولها «المغماطيس» الذي فرغ من كتابته في ١٩٥١ وعرض في ١٩٥٥، وآخرها العمل الذي لم يعرض بعد « حملة تفوت رلا شعب يموت... » الذي فرغ منه في تلك الشهور من ١٩٨٧. أهمها وأشهرها ثنائية «الناس اللي تحت» ١٩٥٦، و«الناس اللي فوق» ١٩٥٧، و«عيلة الدوغري» ١٩٦٣ ثم «برج المدابغ» كتبت في ١٩٧٤ وعرضت في ١٩٧٧، و«أثر حادث أليم » ١٩٨٥، وفيما بينها أعمال أقل أهمية: «سيما أونطة» ١٩٥٨، «جنس الحريم» ١٩٥٩

و«بلاد بره » ١٩٦٧ و«سر الكون» ١٩٧٠ و - لعلها العمل الوحيد الذى لم يفكر أحد فى تقديمه على المسرح لأسباب ستتضح حالا - و«الجيل الطالع» ١٩٧٢ ثم «رفاعة الطهطاوى، أو بشير التقدم» ١٩٧٥، كما كتب عدداً من مسرحيات الفصل الواحد، عُرضت واحدة منها إبان أحداث ١٩٥٦، التى تدور عنها هى «عفاريت الجبانة» ، وقدمت ثلاث أخريات فى عرض واحد باسم «ثلاث ليالى» فى ١٩٦٦. ونشير هنا إلى أن نعمان قد ألف أن يعيد النظر فى أعماله، ويعيد صياغة بعضها استجابة لمتطلبات العرض، أو لأسباب أخرى، فعل هذا بمسرحيته الأولى حين أعد عنها « عطوة أفندى قطاع عام، فى ١٩٦٥» وأوبريت غنائية كتبها باسم «شلبية» فى ١٩٦٢ ، عاد إليها بعد ثلاث سنوات ليصوغها من جديد ولتعرض «باسم وابور الطحين» وهو ما فعله أخيراً بمسرحيته «لعبة الزمن» ١٩٨٠ حين أعاد صياغتها ونشرها استجابة لمقتضيات العرض المسرحى فى ١٩٨٣[١٠]

* * *

عندى ، وعند المهتمين بمتابعة المسرح المصرى من حيث ارتباطه بتحولات الواقع، رصدها والتعبير عنها واتخاذ موقف منها، إنما يبقى لنعمان عاشور تلك الثنائية الأولى فى الخمسينيات: «اللى تحت» و«اللى فوق» وهذه الثانية الأخيرة فى السبعينيات والثمانينيات «برج المدابغ» و«أثر حادث أليم» وفيما بينها فريدة الستينيات «عيلة الدوغرى»

ويمكنك القول بأن نعمان قدم فى هذه الأعمال لونًا من «التأريخ الدرامى» للواقع المصرى، وأبرز تحولاته من منتصف الخمسينيات لمنتصف الثمانينيات ، وأنه اتخذ من هذه التحولات الموقف الذى يتسق وانتماءه الطبقى وتكوينه الفكرى، موقف ابن الطبقة

(١٠) كل نصوص نعمان المسرحية، عدا النص الأخير - منشورة ، وثمة طبعة لأعماله الكاملة - وهى التى تعتمدها هنا - صدر جزؤها الأول فى ١٩٧٤ ويضم أعماله ما بين ١٩٥٥ - ١٩٦٠، وصدر الجزء الثانى فى ١٩٧٧، ويضم أعماله ما بين ١٩٦٠ - ١٩٧٠، ثم الجزء الثالث الذى صدر فى ١٩٨٦ وينتهى بنص «برج المدابغ»، ولايبقى خارج هذه الطبعة سوى أعماله الثلاثة الأخيرة، «لعبة الزمن» و«أثر حادث أليم» و«حملة تفوت..»

الوسطى المستنير ، الذى لا يخون طبقته أو ينسلخ عنها ، ينتقد بعض نماذجها أحيانا ، لكنه يشيد بأفضل فضائلها أحيانا أخرى، لكن رؤيته لاتقف عند حدودها ، بل تمتد إلى من يحيط بها ، ويدنوها فى السلم الاجتماعى، بنظرة لاتخلو من محبة وإشفاق، وتعاطف مع جهدهم وهم يضطربون فى سكك الحياة، لا بأس إن كذبوا أو نافقوا أو ارتكبوا الموبقات الصغيرة، وهم يتحايلون ليتقوا استبداد أولئك، اللى فوق، وتحكمهم فى مصائرهم.

* * *

هذا عزت ، بطل الناس اللى تحت يتحدث بلسان ابن جيل ١٩٤٦ :

عزت : احنا جيل شال على أكتافه حمل كبير ، حضرنا حرب ست سنين واحنا فى عز شبابنا... ونتيجتها إيه؟ عشنا ولسه عايشين فى غلا... وفى ضنك ... وفى بدروم..

لطيفة : الغرابة ياعزت لك أفكار!.

عزت : مش حقيقية؟

لطيفة : حقيقية... بس بعيد عن أفكار الناس .

عزت : إزاى؟ هم الناس مش عارفين أسباب المصايب اللى كانوا عايشين فيها ؟ أمال قاوموا الانجليز ليه؟ وكرهوا الملك وشالوه ليه؟ وحاربوا الاقطاع ليه؟... الناس دايمًا ضد اللى يظلمهم... ومع اللى ينصفهم.

لطيفة : دا صحيح ياعزت .

عزت : والحلم اللى باحلمه صحيح يالطيفة ... احنا داخلين على حياة جديدة ولازم نعيش فى مصر ثانية... مصر جديدة (ص ١٥٢ ـ ١٥٣)

وحين عرضت المسرحية فى صيف ١٩٥٦ كانت أسباب المصائب التى يتحدث عنها عزت قد زالت: الإنجليز والملك والاقطاع جميعًا ، ومن ثم جاءت كلماته تعليقًا عن الماضى القريب، وتأكيداً لصحة الحاضر ، وضرورة حدوث ما حدث فى يوليو ١٩٥٢.

وحين يخرج عزت ولطيفة من عفن البدروم وجوه الخانق إلى ضوء النهار ودفء العمل والمشاركة، حين يخرجان من مصر القديمة إلى مصر الجديدة - وقد سبقهما ومهد لهما الطريق الخادمان فكرى ومنبرة - نكاد نتوقع ما سيكون عليه عزت فى المستقبل : فنان بورجوازى صغير، يطمح لأن يعبر بالفن عن آلام الماضى وآمال الحاضر، وأقصى ما استطاع أن يقدمه تعبيراً عن رؤيته تلك الصورة التى يتحدث عنها للأستاذ رجائى: «قبل ما اسافر اسكندرية فت على محل شملا.. كانوا عارضين هدوم أطفال وملبسينهم لعروستين فى الفاترينه.. وكان واقف قدامهم طفلين صغيرين، ولدين حافيين من بتوع السبارس، أخذت الولدين الصايعين على أقرب مكتبة واشتريت فرخ ورق ورجعت بيهم على الفاترينة، وقفتهم قدامها ورسمت الصورة: البنى آدمين المقطعين المبهدلين بيضحكوا للخشب اللى لابس الهدوم..(ص ٢١٦ -٢١٧) تلك أقصى الحدود التى تبلغها « ثورية عزت» وهى التي تدفع الأستاذ رجائى لأن يهتف طويلا: « الشعب ياعزت... يحيا الشعب!....» إن عزت يعى تماما أن ثمة حراكًا اجتماعيًا هائلاً يحدث على أرض الواقع، ويقول عنه إن « الهرم بيتبطط،،» وهو فى هذا الحراك يسعى للصعود من أرض « الناس اللى تحت» إلى أرض «الناس اللى فى الوسط»..

إلى هذه الأرض ذاتها يأتى حسن وأنور من أرض «الناس اللى فوق» كلٌ مرتبط بصاحبته، وكل باحث عن مكان أفضل فى السلم الاجتماعى، وهم يزيحون العقبات من سبيلهم، أولئك الباشوات المتحالفين مع الاستعمار والملك، الذين يحكمون الشعب ويستغلونه لصالح طبقتهم التى عقمت وصوحت ودب فيهاالوهن، على هذا يلتقى أبناء الفرع الفقير من الارستقراطية الطارئة، وأبناء من كانوا يعملون فى خدمتهم، لينسلخ الأبناء والأخوة إذن عن هذه الطبقة القديمة؛ لأنها «طبقة فاسدة» وجودهم فى حياتنا هو اللى فسد حياتنا، ما عادشى لازمة لوجودهم أبداً». والحوار التالى يدور بين حسن وصاحبته بنت خليل بك (صورة الأستاذ رجائى الأكثر شبابًا وثراء وقدرة على الوثوب لمواقع السيادة من جديد):

حسن : باستمرار شاعر بمرارة وروحى هبطانة، وفيه ضلمة قدام عينى .

تيتى : من إيه ياحسن؟ أنت ما كنتش كده

حسن : هو يظهر فيه حاجة فى حياتنا بتخلينا ساعات نوخم، زى ما نكون صاحيين من نوم طويل...احنا موش صحينا خلاص؟ امال ليه الكابوس دا لسه عايش فى حياتنا؟... خالتى رقيقة وجوزها اللى سيطرت على ماضينا ولسه عايزة تفرض نفسها على مستقبلنا.. (ص ٣٠٤ ـ ٣٠٥)

تكاد المواقف أن تتطابق بين الثنائيات الثلاثة: عزت ولطيفة، حسن وتيتى، ثم أنور وجمالات: إنهم ينسلخون عن روابطهم بالناس اللى فوق ـ الأدق أن نقول الناس الذين كانوا فوق ـ بحثًا عن مكان أفضل فى الواقع الجديد، واقع ما بعد ١٩٥٢، وتلك كانت قضية الثنائية (حتى أن الدكتور مندور رأى فى «الناس اللى تحت» مسرحية تحمل رسالة، وأن رسالتها هي« أنهاتريد أن تدلل على أن مصر الجديدة، أى مصر ما بعد الثورة خير من مصر القديمة، أى مصر ما قبل الثورة.. (١١)

بعبارة أخرى: لقد وقف ابن جيل ١٩٤٦ عندما رأى تحقق الأهداف التى خرجوا من أجلها يتظاهرون ويتصدون للسلطة القاهرة ويقاومونها فى السر والعلن: تحقق الجلاء، وتم إسقاط الملكية والقضاء على الرأسمالية والاقطاع، وثمة اتجاه قوى نحو إقامة حكم الطبقة الوسطى المتوجهة نحو مطالب الطبقات الأدنى ، ومن ثم فقد وقف إلى جانب هذا الواقع الجديد، يبشر به، ويدعو إليه، ويؤكد مبررات حدوثه، وحتمية هذا الحدوث، لكنه لم يستطع أن يتجاوزه، متطلعًا نحو مستقبل أكثر اشتراكية وإنسانية وعدالة.

لكن من الإنصاف القول بأن سلطة يوليو التى أسقطت التكوينات الاقتصادية ـ السياسية للطبقة السائدة فى المجتمع القديم، لم تستطع ـ بطبيعة الجدل الاجتماعى ذاته ـ أن تسقط آثارها المتبقية فى مجالات الأفكار والقيم والممارسات ، وبقيت هذه الآثار ذاتها هى الأهداف التى يطلق عليها نعمان عاشور نيران سخريته اللاذعة فى ثنائيته،

(١١) د. محمد مندور : تلميذى المشاكس و«الناس اللى تحت» فى المسرح المصرى المعاصر القاهرة: د. ت ص ٨٤

متخذاً من المفارقة الصارخة بين فكر وسلوك تلك الطبقة من جانب، وما خلقه الواقع الجديد من الجانب الآخر، مصدراً لتفجير الفكاهة الساخرة:

الباشا : ويبقى أحسن يارقيقة لو سبتى الجمعيات النسائية دى وريحتى نفسك..

رقيقة : يعنى شايفنى مبسوطة قوى من الجمعيات واللى فيها؟... (..) اليومين دول زادت ياخليل بك... بقت كلام فارغ... قال عايزين يدخلوا فيها الموظفات ... والقرود بتوع الجامعة... والشوية المساخيط اللى بيشتغلوا فى البنوك والشركات!...(...)

خليل : الواقع إن دول بيمثلواعدد كبير من الحركة النسائية والاتجاه الشعبى السليم

رقيقة : (تقوم فزعة) ..أنت راخر ياخليل بك رأيك كده؟

الباشا : خليل أصله بقى شعبى!...

(الناس اللى فوق. ص ٢٧٨ ـ ٢٧٩)

وتبقى حقيقة لاشك فيها : لقد استطاع نعمان ـ للمرة الأولى، بهذه الثنائية ـ أن يجمع الناس حول خشبة مسرح، تدب فوقها شخصيات مستوية من لحم ودم ، تصطرع حول هموم وقضايا حية وساخنة، التقطها من الواقع المعيش، ثم جعلها تتوجه إليهم بالحديث: هكذا يفعل رجائى مع الستار الأخير للمسرحية الأولى، وعبد المقتدر باشا مع الستار الأخير للثانية... وكانت الدلالة واضحة: من قلب الناس خرجت تلك الشخوص والأحداث والمواقف ، وإليهم تعود.

التقى قطبا الدائرة فتوهج المسرح، وأثبت نعمان عاشور اسمه رائداً للون من المسرح كان هوالذى حظى بأعظم القبول: الكوميديا الاجتماعية النقدية أو الناقدة.

* * *

وربماكان للإقبال الجماهيرى، والحفاوة النقدية، اللذين حظيت بهما هذه الثنائية حين عرض جزآها فى عامين متتاليين ـ كانت «اللى فوق» مسرحية الافتتاح للفرقة القومية، أو المسرح القومى، الذى حمل رسالة المسرح الجديد أكثر من سواه فى موسم ١٩٥٧ ـ أثر

فى أن يعمل نعمان على أن يقدم لهذا المسرح عملا فى كل موسم جديد، وهكذا قدم - على التوالى - مسرحيته «صنف الحريم» ١٩٥٨، و«سيما أونطة» ١٩٥٩، وهما عملان محدودان، تخلى فيهما نعمان عن رؤيته الشاملة للواقع الجديد فى صدامه ببقايا القديم، واتجه نحو موضوعات محدودة وضيقة، الموضوع الرئيسى فى الأولى هو تعدد الزوجات: أو على نحو أدق، هو ذلك الطراد المستعر بين الرجل والمرأة، بين الصائد والفريسة، والشباك المنصوبة دائما هى الزواج والطلاق، أو الطلاق ثم الزواج إن شئت، لكن المشكلة هنا أن انشغال الآباء المنتمين للجيل القديم بهذه المسألة هو تماماً نفس انشغال أبنائهم المنتمين للجيل الجديد، والابنة الوحيدة التى يحملها نعمان« رسالة العمل» تمضى إلى أقصى النقيض، فتلتقى مع الذين ترفضهم، وهى تدرى أو لا تدرى:

نادية : وانتى حد طلب إيدك؟

نوال : مش حاستنى لما حد يطلب إيدى... هو أنا ماليش إيد أطول من إيد أى راجل؟

نادية : دلوقتى أنا اطمنت عليكى..(..) حتتجوزى أربعة... وقليل إن ما كانوا خمسة..

نوال : وحياتك لاعملها ... حاقزقزهم واحد ورا واحد زى اللب واتسلى عليهم... الخ (ص ٥٩)

بعد أن عرض الدكتور مندور للمسرحية، وأبرز ما فيها من اضطراب فى الفكر وخفة فى التناول كتب: « أما نصيحتى لصديقنا نعمان عاشور فهى أن يقلع نهائيًا عن فكرة التماس النجاح الجماهيرى السهل بزغزغة الجماهير(..) فالنجاح السهل يعتبر - كما قال جورج ديهاميل - «قبراً مذهبًا» يجب أن يحذره كل أديب صادق معتز بمهنته..[١٢]

(١٢) د. محمد مندور «كلمة أخيرة» فى مسرحية صنف الحريم فى المصدر نفسه ص ١٨٤ - ١٨٥

ومثل هذا الرأي أيضا لقيته المسرحية التالية: «سيما أونطة» : كان نعمان يعمل آنذاك فى الرقابة على الأفلام، ومن عمله، والنماذج التى يلقاها فيه، استمد موضوع مسرحيته، فأثار ثائرة أهل السينما، واندفعوا إلى صخب ولغط شديدين، ويحدثنا نعمان عن هذا كله حديثًا طويلاً فى سيرته الذاتية : «ولكن المسرحية كان لها صداها الأقوى بين رجال السينما، فى المجال الصحفى والمجال القضائى كذلك، إذ اندفع معظم السينمائيين لمهاجمتى والمطالبة بمحاكمتى من أجل هذه المسرحية، قال المنتج والمخرج السينمائى رمسيس نجيب ، وفى وهمه أنى أهاجمه فى رسمى لشخصية المخرج - المنتج فى المسرحية: إننى أطالب بمحاكمة المسئولين عن تقديم هذه المسرحية للتشهير بسمعة الصناعة الثانية فى الدولة التى تجلب لنا ملايين الجنيهات من الخارج ، وليعلم المؤلف أن مايك تود الذى كان من ملوك السينما فى أمريكا بدأ حياته بائع صحف، ولم يشهر المسرح الأمريكى بالسينما الأمريكية لأن مايك تود بدأ بائع صحف..» وما فعله رمسيس نجيب فعله كذلك عز الدين ذو الفقار وعاطف سالم، وكمال الشيخ وآخرون، وأرسل نقيب السينمائيين برقية إلى وزير الثقافة جاء فيها : «يؤسفنا فى الوقت الذى تتضافر فيه جهود الوزارة للنهوض بالسينما وإعادة الثقة بها، أن تقدم الفرقة الرسمية مسرحية كلها طعن وتشهير بالسينما والسينمائيين، وأملنا العمل على إيقاف هذه المسرحية [(١٣)] ولعل ما دفع السينمائيين إلى هذا الصخب كله ليس تصويرهم - هم ومن يلوذ بهم - على تلك الصورة من الجهل والغلظة والادعاء والتماس المال والشهرة والمتعة فقط، فهم قوم لا يعنيهم سوء السمعة، قدر ما تعنيهم مصالحهم الحقيقية، وهذا المؤلف يطالب ، صراحة ، بتدخل الدولة :

راجى: أنا باتكلم جد... هى بعيدة إن شحاتة محمد ده يبقى منتج، وانتى نفسك تبقى نجمة كبيرة وبمرور الوقت منتجة وصاحبة شركة؟ ايه اللى يمنع ؟ لكن تعرفى..مافيش حل للوضع إلا بحماية الجمهور منكم..

(١٣) راجع تفاصيل هذه الحملة فى «المسرح حياتى» ص ٢٢٠ ومابعدها.

فتحية : منا؟ تقصدايه ياراجى؟

راجى : كل المغامرين اللى زيك وزى سمير فخرى وزى ألف ميم، الدولة لازم تتدخل، لازم توضع حد لدا كله!

(سيما أونطة، ص ٤٢٨)

على أى حال، تحقق للسينمائيين مطلبهم، وأوقف العرض ، ليس هذا فقط ما حدث فى تلك الأيام من ١٩٥٩ ، فبعد أسبوعين استدعى نعمان لمكتب وزير الثقافة (الدكتور ثروت عكاشة) ليبلغه قرار فصله من وزارة الثقافة، ومن العمل الحكومى على الإطلاق، ولم يكن هذا الأمر خاصا بالسينما فقط، هل هى «أونطة أم لا » بل كان جزءاً من الحملة القاسية التى شنها نظام عبد الناصر آنذاك ضد الشيوعيين ، والماركسيين واليساريين والتقدميين، وبوغت نعمان الذى كان يحسب أن «التقية» التى عاش فى ظلها منذ خرج من أبواب معتقلات ١٩٤٦ قد أنقذته، لكنه فوجىء بأن الملفات القديمة لا تزال حية، تطارده، وتلقى به - وهو الآن زوج وأب - إلى قارعة الطريق!

بكلمات دامعات يسترجع نعمان الذكرى: «واصدقكم القول أننى أمام هذا العنت الواضح كنت فى غاية الحزن، لأن كل كتاباتى منشورة فى كتب، أو تمثل على خشبات المسارح التابعة للدولة أمام الجماهير، ليس لى أدنى نشاط سياسى خارج هذا الجهد، كما أنى - كموظف - كنت أقوم بكثير من المهام لخدمة الأدب والأدباء..فما الذى يدعو إلى مثل هذا التصرف معى؟(...) وأقول لكم الحق إننى لم أحزن لعملية فصلى نفسها بقدر ما حزنت على الموقف نفسه، فقد كنت أعتصر شبابى وجهدى وأنكر نفسى ، وأهب كل طاقتى لخدمة المسرح، وفى سبيل خلق أعمال فنية جديدة، ثم لا يكون جزائى من ورائها إلا مثل هذه الإهانة؟ نعم، كان فصلى من العمل بالنسبة لى إهانة، ولا يعنى انقطاع الرزق، لأن هذا الوطن ليس ملكا لأحد، وأنا ابن بار لهذا الوطن...»[١٤]

(١٤) المسرح حياتى: ص ٢٥٣ - ٢٥٤

لقد داست فى عقل نعمان وقلبه سنابك العسكر، لم تجده «التقية» شيئًا، وكيف يمكن أن تجدى... والملفات القديمة لاتموت، وفيها أنه قد حلم يوما ، بالثورة.. قبل أن يصادرها العسكر لأنفسهم؟

قضى نعمان بضعة شهور على قارعة الطريق، قبل أن يتوسط له مسئولون صغار وكبار، حتى ألحق بعمل فى جريدة «الجمهورية» ، وكان شرط هذا العمل أشد إيلامًا : أن يكتب دون توقيع، وظل هذا الأمر ساريًا لأكثر من سنة، سمح له بعدها بأن يضع اسمه على ما كتب!

إنما بعد أن جاز نعمان هذه المحنة ـ وتلك كلمته الأثيرة التى ظل يرددها حتى أيامه الأخيرة ـ استعاد حيويته القديمة، وأقبل على كتابة رائعة الستينيات فى حياته وعمله «عيلة الدوغرى».

* * *

وما أكثر ما قيل، ويمكن أن يقال عن «عيلة الدوغرى» : إن الدكتور على الراعى يراها أفضل ما قدم نعمان عاشور فى ميدان كوميديا النقد الاجتماعى، وهواللون الذى عرف به وظل يكتب فيه، ثم «إن عيلة الدوغرى تقف على رأس ما وصل إليه المسرح العربى الذى اتخذ الصيغة اليونانية وسيلة فنية للتعبير، فهى حكاية أسرة من الطبقة الوسطى المصرية، يتتبع الكاتب مقدرات شخصياتها واحدة واحدة، ويرسم بريشة قادرة كلاً من هذه الشخصيات، وهى جميعًا شخصيات مصرية مائة فى المائة....(.....) عيلة الدوغرى، إذن هى تمام ماوصل إليه الكاتب العربى فى الإفادة من الصيغة الغربية للمسرح، وتحميلها مضامين وشخصيات محلية..»[١٥].

ولكن يبقى الشبه اللافت للنظر حقًا بين «الدوغرى» و«بستان الكرز» أمراً لا يمكن تجاهله: هو إرث الأسرة المعروض للبيع، وبسببه، ومن حوله تتحدد مواقف الشخصيات فى اصطدامها بعضها بالبعض، وصدامها جميعا مع الواقع المتغير، ثم هناك أيضا

(١٥) د. على الراعى ـ «المسرح فى الوطن العربى» الكويت ١٩٨٠ ص ٩٤ ـ ٩٥

هاتان الشخصيتان الرئيستان: «الطواف» فى الأولى و«فيرس» فى الثانية: الخادم العجوز الذى يحمل أفراد الأسرة واحدا بعد الآخر، أو جيلا بعد جيل، ثم يلقى الإهمال فى النهاية من الباقين والمغادرين جميعا، وهناك أخيرا هذا الذى كان فى خدمة الأسرة، وحين هوت تقدم ليصبح سيد سادته القدامى: «أبو الرضا» فى الأولى و«لوباخين» فى الثانية. لكن الاختلاف الأساسى كامن فى طبيعة هذا الإرث نفسه ومعنى التخلى عنه، كان بستان الكرز عند تشيكوف رمزا لماض آن أن ينتهى لغير رجعة، من أجل الانطلاق إلى المستقبل، متجاوزا الحاضر، والحاضر هو «لوباخين» الذى سيقطع أشجار البستان كى يقيم مكانها «ڤيلات» للبورجوازين القادمين، والمستقبل هو ما يتحدث عنه بروفيموف إلى آنيا: «روسيا كلها ستصبح بستانًا لنا..» فتشاركه حلمه بالمستقبل الذى سينطلقان إليه: «سوف تزرع بستانًا جديداً أروع من هذا..» أما بيت الدوغرى فليس كذلك: اللذان باعا نصيبهما فيه (زينب والدكتور) باعاه من أجل «مظهر بورجوازى» آخر: ڤيلا فى الدقى أو «أودة مسافرين»، واللذان بقيا (سيد وحسن) نحس بأنهما بقيا على رغمهما، وأنهما قد يتخليان عنه إن وجدا ملاذاً آخر، تبقى عيشة وسامى، وهما اللذان يوحيان لنا بالانطلاق نحو فهم جديد للواقع، لكنهما لا يمضيان بعيدا، «ثوريتهما» تقف عند حد استبدال خاتم الخطبة بأكلة دسمة!

لكننى أضيف على الفور: وراء الاختلاف والتشابه، تبقى «عيلة الدوغرى» مسرحية مصرية خالصة، شخصياتها مكتملة تضج بالصدق والحياة، متسقة الفكر والسلوك، نابعة من صميم الواقع، معبرة عن أفضل ماتميزت به الطبقة الوسطى، المتمثل فى قدرتها على البذل والعطاء، وتمسكها وتماسكها كقيمة من القيم التى تعتز بها وتحرص على التزامها، وكانت آية صدق نعمان أنه قدم شخصية مصطفى: المدرس الجامعى الذى جمع أمواله من بلاد النفط، ثم عاد ليبدأ رحلة انسلاخه عن امرأته ـ طبقته، مصعداً نحو التسيد والتمايز، وفى صياغته لهذه الشخصية التقت خطوط الموهبة الدرامية بالحس الطبقى المرهف، وقد تذكر هنا أن الحديث عن طبقة جديدة تهدد بأن ترث امتيازات

الطبقات القديمة، وتعوق خطط التنمية، كان قد بدا وقت عرض المسرحية، وقرّ في وعي المسرحي المرهف أن شريحة من هذه الطبقة الوسطى ذاتها لابد ستتمايز عنها، وتسعى لأن تقف ضد بقيتها منسلخة عن كل الروابط التي تشدها إليها، منطلقة نحو تحقيق مصالحها، المتناقضة معها، بتصميم بارد، وقتل دون إراقة نقطة دم! .

وقد تنقضي السنوات ولا ينسى عشاق المسرح العرض الأول «لعيلة الدوغري» وذلك التكامل الرائع الذي ساد أداء مجموعة الممثلين،كلٌ ركب الدور وركبه الدور، حتى لتحس بأنه لم يكن يصلح إلا له، لم يكونوا يمثلون، لكنهم كانوا هم هم. لم يكن ممكنا أن يتألق هؤلاء الممثلون جميعا لو لم يكونوا يلعبون أدواراً متسقة متكاملة، مكتوبة بعناية، حسنة التأليف، محكمة الصياغة.

وستبقى «عيلة الدوغري» علامة مضيئة من علامات المسرح المصري لا في الستينيات فقط، بل على الإطلاق.

* * *

بعدها حدث شيء شبيه بما حدث بعد «الناس اللي فوق»: رجع نعمان لأوراقه القديمة: رجع لأوبريت غنائية كتبها زجلاً بعنوان «شلبية» في ١٩٦٢، وأعد عنها عملاً عرض في أواخر ١٩٦٥ بعنوان «وابور الطحين» ورجع كذلك إلى عمله الأول المغماطيس وأعد عنه عملا باسم «عطوة أفندي قطاع عام»، وقدمه في الشهور الأولى من ١٩٦٦، ورجع أخيراً إلى قصصه القصيرة تلك فأعد واحدة منها للمسرح - كما سبق القول - وأضاف إليها اثنتين آخرين ليقدم عرضًا عنوانه «ثلاث ليالي» في الشهورالأخيرة من السنة نفسها.

في تلك الفترة كان واضحًا أن نعمان حريص على تأكيد وجوده أولاً، وتأكيد سبقه وامتيازه ثانيًا، فساحة المسرح كانت قد امتلأت بالكتاب والأعمال، ثم جاء إنشاء «فرق التليفزيون المسرحية» ليوسع من رقعة النشاط المسرحي، ويسقط على ما يشاء منه أضواءه الإعلامية الباهرة، وكان نعمان قد اعتاد أن يكون افتتاح المسرح القومي

بواحدة من أعماله منذ ١٩٥٧، ثالثًا وأخيراً كانت «عيلة الدوغرى» قد أصابت نجاحًا نقديًا وجماهيريًا غير مسبوق (عرضت ليلة الدغرى ٤٤ ليلة متواصلة فى عرضها الأول، وحضرها جمهور تجاوز العشرة آلاف متفرج)

لكن هذه الأعمال الثلاثة لم تضف إلى رصيد نعمان المسرحى، لا عند الجمهور ،ولا عند النقاد، وأرقام هيئة المسرح تشير لهذه الحقيقة، فهى تذكر أن «وابور الطحين» قد عرضت (على مسرح الحكيم، من إخراج نجيب سرور) ٢٧ ليلة عرض ،حضرها سبعة آلاف متفرج، و«أن عطوة أفندى قطاع عام» عرضت (على المسرح الكوميدى ، ومن إخراج محمود السباع) ٢٢ ليلة عرض، حضرها ستة آلاف متفرج، وأن «ثلاث ليالى» عرضت (على المسرح القومى، من إخراج كمال ياسين) ١٦ ليلة عرض حضرها ثلاثة آلاف متفرج، ولتوضيح دلالة الأرقام فقد نذكر أن «عيلة الدوغرى» أعيد عرضها على ذات الخشبة، وفى ذات الموسم، تسع ليال فقط، وكان جمهورها أكبر عدداً من جمهور الليالى الثلاث، وأن المسرح الكوميدى قدم فى نفس موسم «عطوة أفندى..» واحدة من مسرحيات سمير خفاجى وعبدالمنعم مدبولى تجاوز جمهورها العشرين ألفًا! من الناحية الأخرى لم يرض غالبية النقاد الذين رحبوا بأعمال نعمان من قبل عن أى من أعماله هذه، وترددت بينهم أقوال حول ضرورة أن يتأنى نعمان فى كتابة أعماله وألا يسارع إلى عرضها، وكان صوت محمود العالم من أوضح الأصوات. كتب عن «عطوة أفندى...» : «أن هذه المسرحية إشارة تحذير ترتفع فى وجه نعمان عاشور ، حذار أن تواصل هذا الطريق. راجع نفسك. ما أكثر ما نطلبه من نعمان عاشور: مسرحًا يرتفع إلى مستوى الكلاسيكيات، فهكذا تبشر مسرحيات «الناس اللى تحت - الناس اللى فوق - عيلة الدوغرى» وهكذا تبشر ثقافته وموهبته. ونعمان عاشور ليس من الفنانين الذين يحتاجون لكلمة تشجيع، وليس من الفنانين الذين يحتاجون إلى مزيد من الوضوح حول أهمية المعاناة الجدية فى الإيقاع الفنى .. إلخ.

وعن «وابور الطحين» كتب الناقد نفسه: «إن المسألة ليست ضعفًا فى البناء الدرامى للمسرحية، وليست خطأ فى الإخراج، وإنما هى - فى تقديرى - اختلاف فى طبيعة العملين: المسرحية التى كتبها نعمان عاشور مسرحية درامية غنائية بسيطة للغاية، أما الإخراج فهو إخراج يغلب عليه الطابع الملحمى (..) وجاء الإخراج خليطًا من الإخراج الملحمى والأداء الدرامى، إنه بهذا الإخراج لم يخرج مسرحية «وابور الطحين» ذات الطابع الدرامى الغنائى البسيط، وإنما أخرج هذه المسرحية عن طابعها ، وشتتها وسط إطار شبه ملحمى أكبر من طاقة المسرحية ... الخ[16].

أما «الليالى» فلم يكد يتناولها ناقد جاد. ربما كان الاستثناء ما كتبه أمير إسكندر بعنوان «تقاسيم جديدة على نغمات قديمة» وبعد أن عرض أفكاراً عامة عن مسرح نعمان عاشور فى أعماله السابقة، عرض للمسرحيات الثلاث ذاتها: «.. ولعل السبب الأهم الذى أضعف الشكل الفنى بشكل عام فى هذه المسرحيات الثلاث ، وعلى الأخص فى «الليلة البيضاء» و«الليلة الحمراء» هو ضعف المضمون الذى تنطوى عليه هاتان المسرحيتان، فما الذى يريد أن يعبر عنه نعمان عاشور فيهما؟ فى الليلة الأولى يقول، أو يريد أن يقول إن الارستقراطية تنهار، وإن بقاياها الطفيلية تمارس حياة فارغة..(...) لكن هذه مجرد فكرة، وأكاد أقول فكرة مستهلكة، وحتى تتحول لمضمون حى مؤثر ينبغى أن تدخل تلك البوتقة التى تسمى بالتجربة الفنية الحية، لكنها لم تفعل، وظلت مجرد فكرة، مجرد شعار (...) ونفس الأمر ينطبق على اللوحة الثالثة أو الليلة الحمراء، كل ما يمكن أن يقال هنا : إن هذه البيئة الشعبية تتمتع بالعناصر الإنسانية الحانية التى يتسع صدرها ليحتضن امرأة خانها حظها.. صورة مستهلكة الألوان باهتة الخطوط كذلك، نعمان عاشور نفسه عالجها فى مسرحياته السابقة... الخ[17]

(١٦) محمود أمين العالم، الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر دار الآداب بيروت ١٩٧٣ ، ص ٦٩، ص ٧٢ على التوالى.
(١٧) أمير اسكندر، شاهد العصر، دراسات فى المسرح العربى، بيروت ٩٧٤، ص ٨٧

أضف لكل ما قاله النقاد (وهل غادر الشعراء..؟) أن نعمان قد عمد عمداً واضحًا فى «وابور الطحين» و«عطوة أفندى» وفى الليلة الأولى من الليالى الثلاث، إلى تقديم لون من الدعاوة المباشرة لسياسات مابعد يوليو ١٩٦١. فالصراع فى المسرحية الأولى يدور ـ مباشرة ـ حول الملكية الجماعية لأداة الإنتاج ـ وابورالطحين ـ فى مقابل الملكية الفردية المستغلة لها، وتتحدد مواقف الشخصيات من هذه القضية، فهى إما بيضاء أو سوداء، وقد التقط المخرج هذه الدلالة، فجعل أرضية الخشبة كلها رقعة شطرنج ضخمة يدور فوقها الصراع بين اللونين (وهذا ما كان يقصده الأستاذ العالم بالإخراج ذى الطابع الملحمى) وفى مثل هذه الأعمال لابد أن ينتهى الصراع نهاية سعيدة:

العمدة :(موجها حديثه لشيخ الخفراء) اطلع قوامك ياأبو مندور (شيخ الخفراء يتقدم) خلى الغفر على الكفر تدور... (شيخ الخفر يرفع البندقية) وتنادى عاللى ماجاش يسمع... إن احنا فضلنا الأنفع .

جودة : (يلاحقه) والمكنة بقت اشتراكية

العمدة : المكنة بقت اشتراكية

(الأهالى يصفقون مرددين وراء العمدة وهم يغادرون المسرح متجهين إلى الكفر) المكنة بقت اشتراكية، المكنة بقت اشتراكية

(وابور الطحين، ص ٩٦)

أما عطوة أفندى بعد أن كان قد اتخذ قراره بأن يصبح «قطاعًا عامًا» أى أن يعمل بالجمعية التعاونية، ويترك العمل لدى صاحب رأس المال الخاص المستغل، يعود ليقبل هذا العمل، بعد أن يملى شروطه:

عطوة : (رافعًا يده) أنا قطاع عام... أنا قطاع عام

محمود : (محتجًا) دا مش كلام ياأبو محمد

الدكتور : موجب ياعطوة..موجب

عطوة : موجب موجب . بس على شرط... المحل بيشتغل حسب القانون الاشتراكى .. العمال فى مجلس الإدارة .. والأرباح سنوية... والعلاوات دورية والتأمين يمشى ..

الحاج : ماشى

(عطوة أفندى ...، ص ١٦٢)

أريد أن أقول إن هذه الدعوة المباشرة قد أفقدت تلك الأعمال أثمن ما فى مسرح نعمان عاشور: أن يتخلق المعنى العام للعمل من خلال نسيجه كله، من خلال صراع شخوصه بعضهم مع البعض، وصدامهم جميعًا بالواقع وتحولاته. أما أن ترتفع الهتافات فى مسرح يقوم أساسًا على إجادة رسم الشخصية، والعناية بخلق الجو العام الذى يحيط بها، فلا شك فى أنه أضر بهذه الأعمال أكثر مما أفادها، فقد بدا غريبًا نابيًا، مقحمًا على السياق ، هادفًا إلى إثبات الموافقة والتأييد بأفصح لسان!

* * *

ولست أعرف عملاً مسرحيًا يعبر عن ثقل تناقضات مرحلة الستينيات على ضمائر الكتاب قدر ما يعبر نص مسرحية «بلاد بره» الذى فرغ نعمان من كتابته فى الشهور الأولى من ١٩٦٧.

هى أطول نصوصه وأصعبها، وأحفلها بالشخصيات التى تتمايز كل منها عن الباقيات تمايزاً حاداً، يقدم فيها نعمان ـ للمرة الأولى فى مسرحه ـ شخصية «العامل الثورى، صاحب الرسالة» ويصفه بأنه «عامل جاد ، فيه صلابة المكافح، نبت راسخا فى أعماق البيئة يدرك مهاويها وقد عاش أوصابها.. وهو اليوم يشرئب إلى أقصى تطلعاتها فى إخلاص وصمود.. يتميز بوعى متفوق.... »، وسنعرف من حوار المسرحية وأحداثها أنه اكتسب ثوريته من صهره النقابى القديم. وأهمية هذه الشخصية فى مسرح نعمان أن ظهورها كان تصحيحًا، ورداً على نقد متكرر وجه له ولثنائيته الأولى ، وتمثل فى أن هذه الثنائية تخلو من شخصية العامل، والوحيد الذى رأيناه منهم كان نقابيًا،

لكنه خان رفاقه التماسًا لأمنه الشخصي، ونحن لانراه مع «الناس اللى تحت» إلا نائمًا أو متأهبًا للنوم أو متلهفًا على النوم. كان هذا فى منتصف الخمسينيات، أما منتصف الستينيات التى عرفت صيغة «تحالف قوى الشعب العامل» وحق العمال فى مجالس الإدارة، وضرورة تمثيلهم فى المجالس النيابية، فقد أتاحت لواحد من ممثليهم أن يظهر على المسرح، معبراً عن آمالهم، ومواقفهم من هذا الواقع المتغير.

وفى مواجهته تمامًا يقف نادر بك - إنه يرجع بجذوره إلى رجائى وخليل فى الثنائية القديمة، هو سليل الارستقراطية القديمة الطارئة، الذى عرف كيف يتقى الضربات التى وجهت لطبقته، وأن يلتف حولها ليثب إلى مواقع السيادة فى الواقع الجديد الحافل بالمتناقضات . عن هذه الشخصية الهامة يكتب أحمد عباس صالح فى تقديم النص المطبوع: «يقف نادر بك فى المسرحية ناعما، ولكن فى حزم، يخطط لإحكام قبضته ولكن دون أن تفصح ملامحه عما يفكر فيه، يتقبل زلازل التأميم بحياد، موطنًا نفسه على قبول الأمر الواقع، متحركا فى ثياب المهزوم المتوارى، ليمسك بالدفة... إلا أن كل مواهبه ليست المسئولة عن نجاحاته، بل المسئول هو ذلك التعقيد والتشابك الذى يجعل التناقض قانونًا أساسياً فى حركة المجتمع فى مرحلة التحول. إن القوى المتصارعة محكومة بهذا القانون الحازم الذى يجعل تعايش «نعم ولا» أمراً حتميًا فى تلك المرحلة الشاقة، وكلا القوتين تتصالحان فى الوقت الذى تتصارعان فيه، وتختلط المصافحة باعتصارالأيدى، وقوى الشرتتلبس فى قوى الخير...».[18]

ويلفت النظر فى قائمة شخصيات «بلاد بره» كذلك هذا النموذج الذى تمثله «الست رحمة» ، هى امرأة نعمان عاشور الأثيرة، يحوم حولها، ويرسم لها وجوهًا متعددة، لكنها هنا تتكامل وتتماسك وتضج بالحياة والوجود، هى هى «الست بهيجة» فى «الناس اللى تحت»، وهى ذاتها أرملة «الحادث الأليم»، وتقديم نعمان لشخصية الست رحمة يشى بتعلقه بها وعواطفه نحوها: «منطلقة دائمًا لا تعرف السكوت... قنبلة

(١٨) أحمد عباس صالح. مقدمة نص «بلاد بره» مسرح نعمان عاشور، المجلد الثانى ص ٣٣٧.

سيابة ومتفجرة، تعطى لنفسها الحق على كل من حولها... ثم إنها بنت حياتها ... تتلقى فتعطى، وهى المفتاح الطلق لبيئتها بكل ما فيها من انبعاثات ... العمق والسطحية... التماسك والتفتت... الصبر والتمرد.... تركيبة خاصة متناسقة من هذه المتناقضات حتى فى لبسها وأناقتها بين الملاية اللف والفستان الشيك الحديث..» الست رحمة هى النموذج الأنثوى المفضل، أنوثتها من فيض أمومتها، وأمومتها من فرط أنوثتها،لا تعرف سبيلاً للعطاء الكامل غير الاحتواء الكامل ، ظلت تراوغ نعمان زمنا حتى اقتنصها وجسدها لتبقى أحفل شخصياته النسائية بتفجرات الحياة، والقدرة على العطاء والحماية والامتداد.

ويلفت النظر أخيراً تلك النهاية التى تنتهى إليها «بلاد بره» : محمد النمس العامل المكافح ـ يتحدث لامرأته عن طفله الذى لم يولد بعد، رافضًا أن ينتمى إلى أى من أبناء هذا المجتمع، أو أن تتسلل إلى دمائه أى من صور دناءاتهم ونزواتهم: « اللى فى بطنك لازم يطلع غير دول (يقصد أبطال المسرحية) وبعيد عنهم، ومش منهم.. لازم يطلع من رمل الصحرا ومية النيل وطين الأرض.. ابن المستقبل..غير دول كلهم... (وهو يدور حول نفسه، مشيراً بذراعه لمن وراء الكواليس... ومن يجلسون فى الصالة..)(ص ٤٧٦).

ذلك أن الباطل قد لبس أثواب الحق، والسادة القدامى هم السادة الجدد، هم الأقوياء الذين يزدادون قوة، وهم الذين يرمون شباكهم فيصيدون أبناء الطبقات الأدنى من العمال والمثقفين، فلديهم المال والقوة والنفوذ والفتيات الجميلات المتحررات والحلم الخلاب «ببلاد بره»، والمصالحة معهم يجب أن تتم، وهى لاتتم إلا لصالحهم و«قيادة التحالف» بين أيديهم، وعلى بقية «قوى الشعب العامل» أن تخضع أو تناور أو تهادن، وفى أفضل الأحوال أن تتقبل الهزيمة «معلقة آمالها على جولة قادمة، وليس ثمة ضمان بأن تأتى الجولة الجديدة بغير ما أتت به الجولات السابقة، منذ خرجت هذه الطبقات من بدروم «الناس اللى تحت».

إنما لهذا كله يحطم محمد النمس التميمة القديمة، ويتطلع نحو مخلص جديد، مختلف عن هؤلاء جميعًا، ومتجاوز لهم.

* * *

لكن «بلاد بره» حين عرضت فى شتاء ١٩٦٨ لقيت استقبالاً فاتراً، كانت ثمة هوة فاغرة قد أحدثتها الهزيمة بين الخشبة والصالة، بين «ولى الدين الدرمللى» يترنم بشعر الفراعنة ويعيش اسطورته المصرية الخاصة من جانب، وبين جمهور جاء إلى المسرح يلتمس فيه إجابات واضحة، ويبحث من خلال ما يقدم له عن طريق للتجاوز من الجانب الآخر،وبدا أن هذا الجمهور يتطلع نحو ترانيم ولى الدين وتفجرات الست رحمة وحذلقات نادر بك واندفاعات عشق زهيرة ويكاد يقول «ويل للشجِّى من الخلىِّ»!

وكان نعمان نفسه بعيداً فى الكويت، حيث قضى أعوامًا قليلة، وقد حدثنا بعد ذلك كيف أن الهزيمة قد أوقعته في «حوض درامى ضيق» وكان عليه كى يخرج منه ولكى يعيد وصل ما انقطع من خطوط تأمله الدرامى.. «إما أن أهجر الواقع وأنأى عنه، مستلهما التاريخ أو الأسطورة أو ما أشبه، وإما أن أرتد إليه، ولكن فى غير هذا التحديد الذى فرضته على نفسى.. أو بالأحرى فرضته علىَّ طبيعة اللون الذى أكتبه من ألوان المسرح الاجتماعى، وهنا وجدتنى عاجزاً تمامًا على أن أخلع جلدى لأتلون،وكان علىَّ كى أتابع الكتابة للمسرح أن ارتد إلى الأصل الذى صدرت عنه، أو صدرت عنه مسرحياتى السابقة: الشخصيات التى رسمتها ..ما هو مصيرها..ماهو موقفها.... ما هى حقيقتها ..(ص ٨٤٢)

هكذا استدعى نعمان - وهو بعيد عن الواقع الذى ألهمه دائمًا، حتى ليتهم أحيانًا بأن ما هو عابر وموقوت فى مسرحه أكثر مما هو ثابت وباق - شخوص أعماله القديمة ليؤنسوا وحشته ويسروا عنه، وهكذا أيضا كتب أقل أعماله أهمية على الإطلاق: « سر الكون» وجاءت شيئًا مثل «تمرينات الأصابع» فى أحسن الأحوال، ولعلها لا تصلح إلا كذلك عند القارىء أو المتلقى: شخوص من أعماله القديمة، من «المغماطيس» و«الناس اللى

تحت» و«سينما اونطة» و«عيلة الدوغرى»و «بلاد بره » جعل لها امتدادات إلى الحاضر، لكن هذه الامتدادات بدت ملصقة بها، وبدت الشخصيات - حتى لمن يعرفها - مترددة، مضطربة الخطى بين الحياة التى عاشتها فى سياقها القديم، وبين هذه الحياة الجديدة التى فرضت عليها، فكثرت الصدوع الداخلية فيها. وبدا أكثرها أبواقًا تعلن أفكاراً ، أكثر منها شخصيات من لحم ودم وهموم ومشاعر ، وبدا لنا وجه المؤلف وراء كل الوجوه، وقد تفتت الفن المسرحى بين يديه نثاراً.

لهذا بقيت «سر الكون» النص الوحيد لنعمان الذى لم يعرف أى لون من الحياة على المسرح.

ولم تكن المسرحية التالية التى عرضت لنعمان - بعد عودته من الكويت - أفضل كثيراً : فى الشهور الأولى من ١٩٧٢. وقد انقضى «عام الحسم» بغير حسم، خرجت مظاهرات الطلبة تجوب شوارع القاهرة، وتصطدم بقوات الأمن، ووصل بعض الطلبة إلى «مسرح الجمهورية» ودخلوه ليجمعوا التوقيعات علي بياناتهم ، وكان المسرح يعرض مسرحية نعمان «الجيل الطالع»: فى المسرحية يقف الأباء فى جانب، والأبناء فى الجانب الآخر والصراع يدور بين هؤلاء وأولئك. إن الأبناء يطالبون بحريتهم، حرية لا تتجاوز الرقص والاستماع إلى الموسيقى والأغانى الأجنبية والملامسة (وماذا يتوقع آباء حملوا أبناءهم إلى المصايف؟) المشكلة كلها داخل الآباء أنفسهم، وهذه قائمة من الأوصاف تكتسب عموميتها مرتين - مرة من اختيار الكاتب لهذه النماذج المتطابقة ، ومرة لأن هؤلاء حين يتحدثون عن أبنائهم يصرون على الحديث عن «جيل بأكمله»: «جيل سايب، فاسد، مايع.. أما الدفاع عنه فيقول: «جيل غلبان، ماقدرناش نعمل جواهم قيم ومثل، وعصرهم ماداهمش الفرصة يبقى جواهم حاجة زى عصرنا، جيل محاصر، وواقع تحت رحمة تيارات مختلفة من الشرق والغرب، من الماضى والحاضر..» ، النقطة الوحيدة فى صف هذا الجيل يقولها واحد من الآباء على استحياء: إن لديهم إحساسًا بالمسئولية، غير أن هذا الأب نفسه لا ينى يتحدث عن أن جسم المرأة عورة كله، ويتفق الأبوان على أن

أفضل وصف لهذا الجيل هو أنهم «لصوص، يسرقون عرق الآباء وشقاءهم وصحتهم»، ثم يضيف الأب الأكثر تحرراً: «جيل ضايع، ومضيع مصر معاه»!

والعمل كله يكشف تناقض جيل الآباء ورغبته فى التسلط أكثر مما يكتشف «ضياع» جيل الأبناء، هذا التناقض الخاص الذى تحمله تلك النماذج من الطبقة الوسطى بنفاقها وترددها، وقد اكتفى نعمان بأن يعرض علينا بعض المظاهر والقشور الخارجية والأفكار الجامدة حول جيل الأبناء ، دون محاولة للنفاذ إلى جوهره الحقيقى، كيف يحس ويفكر ويمارس حياته وسط مختلف الضغوط الواقعة عليه ومن حوله، ولم يكن ممكنا له هذا النفاذ مادامت نقطة انطلاقه هى إدانة أبناء هذا الجيل، والمسح على رءوس أبناء جيله، فجاء موقفه مع هؤلاء المطالبين بالمستحيل وغير المبرر: أن يصوغ الآباء أبناءهم على غرارهم ، وأن يلتهموا حياتهم كى يمتدوا من خلالهم، مضيفين إلى دوافع التمرد الطبيعى والمشروع عند الأبناء مزيداً من الدوافع.

ولم يكن أحد بحاجة للتدليل على خطأ تلك النظرة، فقد تولى الواقع الموضوعى نفسه نقض مرافعة الادعاء التى قدمها نعمان، وبدا واضحًا أن المسرحى الكبير لا يزال بحاجة لمزيد من معرفة الواقع، ورصد تحولاته، ولم يتأخر هذا كثيراً. فى ١٩٧٤ نشر نعمان نص «برج المدابغ» لكنه لم يعرض إلا بعد هذا التاريخ بسنوات ثلاث.

خلال تلك السنوات نشر نعمان نص مسرحية «تسجيلية» عن رفاعة الطهطاوى وأعد مع المخرج (عبد الغفار عودة) عرضًا عنه، لعب الغناء فيه الدور الرئيسى، وعرض فى ١٩٧٦ باسم« وياحلم يا مصر».

والحقيقة أننا لا نجد فى نص «الطهطاوى» أو «بشير التقدم» أكثر من السرد الحوارى لمشاهد متتابعة ، تنحو منحى زمنيًا خالصًا، تبدأ بالطهطاوى فى «مدرسة الطوبجية» يراجع كراسة ذكرياته التى تحمله - فى مشاهد استرجاع - إلى حياته قبل بعثته، وعلاقته بشيخه حسن العطار، ثم حياته فى باريس ، وبعد عودته منها، وتنتظم المشاهد بعد هذا الاسترجاع فى تتابعها الزمنى، فنراه فى الفصل الثانى يعرض على

محمد على إنشاء مدرسة المترجمين ، ثم طريقة العمل فيها ، وإخلاص الطهطاوى وتلك الحفنة من تلاميذه فى هذا العمل، ثم إشرافه على تحرير « الوقائع المصرية » وموت محمد على، ثم إغلاق المدارس بأمر عباس الأول الذي يقول عنه الطهطاوى: إنه « ليس إلا صورة مكررة من الرجال المناكيد الذين تُنكب بهم الحرية فى كل الأمصار وفى كل العهود، يكفى أنه خديوى جاهل ، مستبد ، غاصب... ». وينفى الطهطاوى إلى السودان. ويبدأ الفصل الثالث بعودته من السودان وإشرافه على إعداد مناهج التعليم، ثم تعيينه وكيلاً للمدرسة الحربية فى عهد إسماعيل... إلى آخر الوقائع المعروفة عن حياة الطهطاوى. وينتهى العمل بانتهاء حياة بطله وهو فى الثانية والسبعين (سنة ١٨٧٣ ، أى قبل مائة عام من كتابة هذا العمل، كما يشير صاحبه).

أغلب الظن أن هذا النص ينتمى لذلك الجانب من عمل نعمان عاشور، الذى أعد فيه تمثيليات وبرامج إذاعية عن شخصيات وأحداث من التاريخ المصرى، وقد نشر نعمان بعض هذه الأعمال فى مجلدين: أحدهما أسماه «من الدرامة الوثائقية» (١٩٨٦) ويضم ثلاثة نصوص عن يعقوب صنوع، وفجر المسرح العربى، ثم المويلحى وحديث عيسى بن هشام، والثانى عنوانه « شعب مصر، صفحات درامية من تاريخ الجبرتى» (١٩٨١) ويقول فى تقديمه: «فلما انثنيت انقب عن الشخصيات المصرية التى يمكن أن أتناولها فى سلسلة المسرحيات التاريخية، التى بدأتها برفاعة الطهطاوى فى «بشير التقدم» واخترت من بينها الجبرتى وعبد الله النديم ومحمد فريد، وقفت عاجزاً أمام شخصية الجبرتى وحياته، فالرجل لا وجود له بشخصه، ولاشىء عن حياته فى كل ما كتب من آلاف الصفحات، حتى وفاته نفسها لاتزال غامضة، ونهايته إلى اليوم تعتبر مجهولة خافية..» وبالتالى ، فبدل أن يقدم عملاً عن الجبرتى ، قام بصياغة أجزاء من « عجائب الآثار... » صياغة حوارية، وقسمها ثلاثة أقسام: عن عصر المماليك، ثم الحملة الفرنسية، وأخيراً الأحداث التى انتهت إلى تولى محمد على فى ١٨٠٥. (وعن القسم الثانى من هذا الكتاب أعد نعمان عمله الأخير «حملة تفوت ولا شعب يموت»..)

ويكتب نعمان فى تقديم عمله عن الطهطاوى : « الحقيقة أن تناولى لهذه المسرحية التى أعرفها بأنها دراما تسجيلية، إنما يرتكز على نفس الأسلوب الذى أخذت به نفسى، وهو أسلوب قوامه تسخير اللغة لدواعى التعبير الدرامى، والتزام الحقيقة الموضوعية فى معالجة الواقع الحى... وهو ما قد أضفى على النص مايمكن اعتباره نوعًا من التسجيلية ، وربما اختلفت هذه التسجيلية التى أدعيها لمسرحيتى هذه عن الأنماط المعروفة من هذا اللون الجديد المستحدث من الدراما ، ولكنها لا تجانب الأصول الفنية لمادرجت على تقديمه من أعمال مسرحية ، فهى، والحال كذلك، يمكن أن تكون تسجيلتى الخاصة!(ص ٢٦٦)

والحقيقة أننا لا نملك إلا أن نوافق على أنها «تسجيليته الخاصة» فللمسرح التسجيلى الحديث منهجه الذى يختلف عن مجرد صياغة الأحداث التاريخية فى «مشاهد» حوارية، الأدق أن نقول إنها مسامع لا مشاهد - ولم يعرف العالم هذا المسرح التسجيلى قبل أن يقدم المسرحى الألمانى بوكهورت مسرحيته الأولى فى ١٩٦٣، وكانت تعرض جرائم النازيين من خلال تقديم نماذج حقيقية مستقاة من الملفات والوثائق ، بعدها تتابعت أعمال فى نفس الاتجاه لمجموعة من الكتاب الألمان - من أهمهم وأشهرهم بيتر فايس - ثم تجاوز هذا الشكل حدود ألمانيا شرقًا وغربًا ، واستطاع - فى سنوات قليلة - أن يفرض وجوده، إلى جانب الأشكال المسرحية المعاصرة الأخرى.

وباختصار شديد نقول: إن الحرية التي يتمتع بهاكاتب المسرح التسجيلى فى الإفادة من كل المصادر، واستخدام كل التكتيكات ، واختصار الزمان والمكان (أو الكتابة على بعدين فقط)إنما يقابله التزام ثقيل، فهذا مسرح طموح، إنه ليس مسرح الشخصية المفردة أو التفصيل الجزئى أو الحدث العابر، إنه لايطمح لأقل من تقديم قضية بكاملها فى شمولها وتعدد جوانبها، فى جدلية مكوناتها وصراعها، فى خصوصيتها ومكانتها من سياق التاريخ كله. والبطل فيه إنسان ونموذج، فرد ورمز، جزء وكل فى آن واحد، لهذا كان على المسرح التسجيلى أن يعرض أخطار قضايا العصر: الحرب فى فيتنام (يو

. أس) وأنجولا (أنشودة غول لويزيتانا) والإرهاب النازى (النائب) ومأساة العصر الذرى (محاكمة أوبنهيمر). وقد عرف المسرح المصرى هذا الشكل حين استخدمه ألفريد فرج - باقتدار - لعرض قضية فلسطين. أو على التحديد قضية: لماذا تحتم أن تكون الثورة المسلحة هى الخلاص الوحيد للفلسطينيين فى مسرحيته «النار والزيتون» ١٩٧٠ ، وفى العام التالى قدم «مسرح الطليعة» فى القاهرة عملا عن «غول» بيتر فايس، لقى استجابة جماهيرية ونقدية حارة.

لكن ما يقدمه نعمان فى أعماله هذه بعيد بعداً واضحًا عن المسرح التسجيلى كشكل مسرحى، فهو لا يتجاوز إبدال السرد بالحوار، مستفيداً بكل الحريات المتاحة فى الحذف والإضافة، والانتقال فى الزمان والمكان، ولكن دون هدف واضح تسعى الدراما إلى تحقيقه، بخلق إيقاعها الخاص من خلال اختيار التفاصيل وتتابع المشاهد والسياق الواحد رغم الاختلاف والتباين.

* * *

وفى ١٩٨٠ نشر نعمان نصا وصفه بأنه «فانتازيا درامية»، وجاءت «لعبة الزمن» غريبة عن مجمل إبداع نعمان عاشور المسرحى، كأنها لا تنتمى إليه قدر ما تنتمى إلى توفيق الحكيم ومسرحه، كما سنرى: فهى تبدأ فى الليلة الثانية بعد الألف، وقد نضب خيال شهرزاد وفرغت حكاياتها، والجميع ينتظرون أن يأمر شهريار بالإطاحة برأسها، لكن شيئا يحدث لها: تغفو فترى فى حلمها اثنين من الشخصيات التى اخترعتها فى حكاياتها السابقة: الشاطر حسن، وقاهر الزمن ابن الراشدى، وقد جاءا ليصحباها فى «رحلة إلى الغد» إلى المستقبل، إلى أيامنا، وترى شهرزاد عجبًا: فهاهى مع حسن يدخلان «شيراتون القاهرة» ثم يستأجران شقة مفروشة فى الزمالك (بها جهاز تليفزيون بالطبع، تسميه شهرزاد «صندوق الصور» وتنوى أن تختزن حكاياته كى تحكيها لشهريار فيما بعد) ويتعرفان إلى العرب المعاصرين، وتفيق شهرزاد من غفوتها فيمهلها شهريار، ليس هذا فقط، بل سينام ويصحو معها ليكون رفيقها فى رحلاتها التالية إلى الغد.

وفى الغد قالت شهرزاد عن عصرنا إنه عصر غريب: الناس فيه يعيشون فى عالم السحر، تغلبوا على معظم جوانب المادة، واقتحموا الكون من حولهم، «ومع ذلك يامولاى فإنهم فى صميم حياتهم وحقيقة إنسانيتهم لم يتقدموا عنا خطوة واحدة بل أراهم أقل منا بكثير فيما يخص إنسانيتهم ووجودهم الكونى!..» وتقول إن الناس فى هذا العالم يعيشون داخل زنزانات سموها بالأوطان، وأقاموا حولها الأسوار المحكمة، وتعرض على شهريار فيلمًا تدور أحداثه فى قرية غريبة نائية، تقوم السلطات فيها بنفى عالم شاب لأنه طالب بتأميم النفط، وفتاة فلسطينية فى باريس، تبعدها السلطات الفرنسية دون إكمال دراستها، ويكتشف الاثنان ألا حياة لهما دون مواجهة العدو، وعلى أرض فلسطين يلقيان مصرعهما إثر عملية فدائية، ولا يصدق شهريار ما يرى، فتعطيه شهرزاد كتابًا يلخص حقائق العصر، ويتفقان على أن يكون هو رفيق رحلتها كى يعيشها ويعرف حقائقها، فهو لم يعد يقنع بأن يسمعها مروية أو يراها مصورة، ومن ثم يتناول أقراص الغيبوبة مع شهرزاد ويرحلان.

الفصل الثالث استمرار لهذا الخط نفسه، الفرق يتمثل فى أن شهرزاد وشهريار معًا، وأن قائد الرحلة الخرافية يستجيب لضراعة الملك فيحمله إلى آخر سنوات القرن، وإلى قمة العالم كما يراها الكاتب: جنيف، وينشغل شهريار بجمع كل الدراسات والوثائق عن هذا العصر، ويقول لمعاونه إنه يريد أن يدرس كل شىء: المبادىء السياسية والنظم الاقتصادية والأحوال الاجتماعية والأوضاع الثقافية، ويناقشه متفلسفًا: «لو قدرنا فى مجتمعنا الصغير البسيط نستفيد من نتاج حضارتكم: فى السياسة وفى الاقتصاد، وفى العلم والمعرفة، وفى الفن والثقافة، تأكدوا أننا حنكون فى زماننا اسبق مما أصبح عليه زمانكم..»، وأرجو أن تتنبه لهذه الكلمات جيداً فهى جوهر «لعبة الزمن» عند الكاتب.

ويرجع شهريار وشهرزاد إلى عالمهما بعد أن ارتحلا إلى الغد، ورأيا وعرفا، فماذا يفعلان؟ لا يستطيع المسرحى المولع بالتقاط المفارقات مقاومة استخدامها مصادر

للفكاهة. المهم أن شهريار سيعيد تنظيم مملكته ، على أسس ديمقراطية، تتخذ فيها القرارات بأغلبية الأصوات، ثم يخرج للبحث عن النفط فى أرض بلاده، كى يحقق لها الرخاء وطبيعى أن يعود خلو اليدين، وشهرزاد تعرف هذه الحقيقة من البداية، فلابد من توفر الشروط المادية والموضوعية قبل أن يتحقق حلم شهريار، وهى ما صحبته فى حكاياتها أولاً، وفى رحلاتها ثانيًا، إلا لكى تنتزع من قلبه أسر الماضى أولاً، ولكى تطلعه على صورة المستقبل ثانيًا، فالرؤية الواضحة للمستقبل، تقول شهرزاد : وقود أقوى من النفط، وجوهر أهدافها من هذا العناء كله «أن يتحرر أبناؤنا الذين سيأتون بعدنا ويعيشون على نفس هذه الرمال مثلنا ... أن يتحرروا من الوقوع فى أسر ماضيهم وحده، فلا يحتجزهم فيه التاريخ كما احتجزنا..»

تلك الرؤية الواعية للمستقبل تناقضها تمامًا النهاية التى تنتهى إليها المسرحية فجأة: هاهو شهريار يرتد متحدثًا عن صياح الديك، فتبتلع شهرزاد أقراص الغيبوبة ويسارع شهريار إلى اللحاق بها «فليس هناك ما هو أروع من حكايات الغد!» وعلى هذا القرار المفاجىء للمستقبل الكامن فى الغيبوبة تنتهى رؤية نعمان للعبة الزمن.

والخط الرئيسى فى المسرحية يجهدك فى تتبع مساره، فثمة خط آخر مواز له يدور فى قصر شهريار حول النزاع للاستئثار بالملك ثم بالحكم، وخط ثالث عن طبيعة العلاقة بين شهريار وشهرزاد ومدى شرعيتها، ورابع عن العلاقة بين الواقع والخيال، إلى جانب التفاصيل الصغيرة الكثيرة، ومعظمها غير ضرورى، ومطلوب لذاته أو طرافته، ولا يضيف شيئا إلى فكر المسرحية أو بنائها الرئيسي. وفكر المسرحية نفسه لايثبت لنقاش جاد، والشذرات المتناثرة من الآراء عن الزمن والماضى والمستقبل على ألسنة الشخوص المختلفة لا تتبلور رؤى أو مواقف محددة تجاه قضية الزمن، ثم تأتى نهاية العمل كله لتضعنا أمام مزيد من الخلط: إذا كانت شهرزاد قد استطاعت أن تفهم أن المستقبل لايقوم إلا بقيام شروطه الموضوعية، وإذا كانت قد اتخذت قرارها بالوقوف إلى جانب زوجها امرأة وحاكمة وزوجة - إذا كان هذا كله، ففيم مسارعتها إلى الغيبوبة مرة أخرى -

ثم مسارعة شهريار للحاق بها؟ ليس أمامنا سوى افتراض واحد لا يليق بالدرامى المتمرس: إنه حل موضوع خصيصًا لإنهاء مسرحية طالت بغير ضرورة فنية!.

ويسمى نعمان مسرحيته «فانتازيا درامية» وهى كذلك مع تحفظ واحد ضرورى: إن ما فيها من «فانتازيا» يقوم على الانتقال الحر بين زمانين، يفترض أن أحدهما موغل فى الماضى، والآخر موغل فى المستقبل، لكن هذا الانتقال يبدو لعيوننا - نحن قارئى المسرحية ومتلقيها - انتقالاً بين زمانين كليهما فى الحاضر، فنحن لا نرى من الماضى سوى بضعة أسماء لاتكفى كى تجعل له وجوداً فعالاً... أما المستقبل فهو حاضرنا المعيش.

وهكذا أثبتت «لعبة الزمن» - وقد أعاد نعمان صياغتها واختصارها كى تعرض - ثم عرضت ولم يكد يلتفت إليها أحد - مرة أخيرة إن نعمان عاشور إنما تضطرب خطاه فى كل مرة يخطو فيها خارج حدود مملكته التى عرفها، وجاس أرضها ، أعنى خارج حدود كوميديا النقد الاجتماعى، أو الكوميديا الانتقادية، كما سبق القول.

وفى سنة ١٩٨٤ انتهى نعمان من كتابة نص «أثر حادث أليم» ليعرض فى العام التالى تحت اسم «مولد وصاحبه غائب» وهو يمثل - مع «برج المدابغ» ثنائية نعمان عاشور الأخيرة، ونهاية تأريخه الدرامى لتحولات الواقع المصرى.

* * *

فى «برج المدابغ» تقدم نعمان نحو تصوير تلك النماذج المتجهة نحو الصعود إلى قمة القمة بأسرع الوسائل وأكثرها يسراً: التهريب والوساطة، وتجارة الشقق والأجساد ، واستطاع - بحسه الطبقى الذى لم تخفف السنوات من إرهافه؛ لأن صاحبه عاش ومات دون أن ترتبط مصالحه بمصالح الصاعدين - أن يقدم لنا شخصيات من تلك الفئات الطفيلية غير المنتجة، الصاعدة من تراكم المال والقوة: فهذا هو «الشيخ سلامة» وقد أصبح «سلامة بك» تاجر ببقايا حيوانات الذبح فى «المدابغ» واستطاع فى صفقة ماكرة - أن يربح مئات الألوف من الجنيهات أقام بها عمارة ضخمة فى الدقى، حيث تدور أحداث المسرحية.

والدقى ـ كما يعرف القاهريون وغيرهم ـ هو حى العرب، أو «حى الاستيراد المركزى» كما يقول فيلسوف المسرحية الساخر بالجميع، المستفيد منهم فى الوقت ذاته، يأتى إليه العرب ويتهافتون على استئجار شققه صيف شتاء للهو والمتعة، ومن أجل تلبية مطالبهم ـ وما كان غير مشروع منها بوجه خاص ـ يدور دولاب الحياة فى هذا الحى، فكل من فيه تاجر أو وسيط أوطامح لأن يكون كذلك، وفى وفرة المال وسرعة تداوله ما يغرى الجميع باستبدال قيمهم كلها بقيمة واحدة تصبح هى الإله المعبود: تحقيق الثراء والصعود عن طريق هؤلاء اللاهين القادمين. وهذا عصام ابن الشيخ سلامة: فتى العصر وكل عصر، نهاز للفرص، ذو حس عملى بارد، يفهم ما يدور حوله ومن حوله جيداً، ويتخذ قراراته بهدوء وينفذها بحسم وتصميم، وأخته صورة أنثوية منه، وزوجها يجهد فى اللحاق بالركب فتصيبه بعض الأ سلاب ، فى مواجهة هؤلاء ـ ومعهم «مدام دولت، والأجر على الله»: قوادة فى منتصف العمر، تاجرة ووسيطة وما خفى كان أعظم، زوجة سلامة فى السر وشريكة عصام فى العلن ـ يقف الرائد هشام ـ الابن الثانى لسلامة ـ وزوجته نادية، الأدق ألا نقول إنه يقف ، هو بالأحرى يتنقل على كرسى متحرك، منذ فقد إحدى ساقيه فى أكتوبر ١٩٧٣. وما بقى فى المسرحية من أحداث ليس كثيراً ولا هامًا، إنه ذلك الصراع المحموم بين الذئاب حول فريسة، وكل من الذئاب لا يريد أن يخلى مكانًا لسواه، ثم تنهار عمارات مجاورة، فيهرع سلامة إلى الخروج هاربا من عمارته، لا يريدها.

ومنذ رجع هشام من المعركة، وهو يرسم لوحة لم تكتمل إلا فى المشهد الأخير: نظرة رآها فى عينى أحد جنوده، بعد إصابته بصاروخ فصل رأسه عن جسده، وبقيت النظرة معلقة فى عينى الرأس المقطوع، هل كانت نظرة تحذير وإنذار؟ تنبيه لخطر وشيك؟ لا يعرف تمامًا. لكنه ـ من خلال معرفته بكل ما يدور حوله دون أن ينغمس فيه ـ يرسم الصاروخ بهيئة عمارة أبيه: هذا الصاروخ هو الذى قتل القتلى فى أكتوبر، وأطاح بساقه، ويهدد الآن بأن يطيح بكل شىء.

وحين فرغ نعمان من كتابة مسرحيته فى ١٩٧٤ كانت تحمل طابع النبوءة، لكنها حين عرضت فى ١٩٧٧ بدت فاترة، وقد افتقدت هذا الطابع. أحد الأسباب كامن فى التحول السريع والصاخب للواقع الاجتماعى خلال السنوات التى انقضت بين كتابة النص وعرضه، مما أفقد العمل طابع التحذير والنبوءة، وجعله أقرب للوقوف عند رصد نماذج من هذا الواقع الجديد، دون تعمق كاف فى تحليل دوافعها والربط بينها وبين الانهيار البادى فى كل شىء من حولها، وبدا أن طابع ما هو عرضى وموقوت قد غلب على ما هو أكثر ثباتًا واستمراراً.

لكن أهم الأسباب هو ما سبق أن أشرت إليه من اضطرار نعمان لقبول التنازلات، وإجراء التعديلات فى نص عمله، مقابل أن يعرض ، هذه التعديلات جعلت «هشام» يلقى بعصاه التي يتوكأ عليها، ويسارع بالوقوف إلى جانب أبيه ضد بقية الذئاب - هو يعرف ونحن نعرف أن سلامة بك نفسه ذئب عجوز - فيقدم لنا رشوة صغيرة لكنه يهدم أساس قضيته، ولا يكتفى ، بل يعقد المصالحة بين الجميع، فتميع المواقف، وتختلط الأوراق: على أى شىء يمكن أن تلتقى هذه الأطراف المتصارعة، وهل يكفى القول - تبريراً - بأن العمارة عمارتنا جميعا فيجب أن نتفق على تقسيمها فيما بيننا؟ إن أى تصور «للعدل» هنا غير وارد، أغلب الظن أن كل شىء سيؤول إلى هذا التحالف الجديد بين عصام ودولت، أقوى الذئاب، ولا شىء آخر!

هل يبدو مدهشًا لأحد أن يكون المخرج الذى أجرى تلك التعديلات على نص «برج المدابغ» أو أقنع نعمان بإجرائها ، هو ذات المخرج الذى تولى أمر «أثر حادث أليم» فأحالها إلى «مولد وصاحبه غايب» هو ذاته: سعد أردش، المرتبط بنعمان عاشور منذ بداية البداية لكليهما: «الناس اللى تحت» والمسرح الحر؟

وسنرى ما فعله حالا: الحادث الأليم هو حادث سيارة راح ضحيته المليونير فتوح بك وابنه الأكبر وصهره، والمسرحية تبدأ بمجىء «محامى الانفتاح» لتقسيم التركة بين الورثة والشركاء، والتركة ليست مالا أو عقارا، لكنها مجموعة شركات تمتد فروعها إلى

الخارج، ويمتد نشاطها إلى كل مجالات الانفتاح، ونعرف أن هذا التقسيم أمر صورى فسيعاد تقسيم الأنصبة داخل الشركات ذاتها وستظل تمارس النشاط ذاته. والورثة هم ثريا هانم، أرملة المليونير ، وامرأة نعمان الأثيرة، وابنها أحمد، سنتعرف إليه فيما يلى، وابنتاها الهام وسهام زوجة «سيادة المقدم نصار بك »، أما الشركاء فأولهم وأخطرهم نصار هذا نفسه، وله وحده النصف من كل شىء وحسنين ابن خالة المليونير الكبير، والمسئول عن الجانب الزراعى من التركة، أى مزارع الدواجن وتسمين العجول.. إلخ. وأخيراً دهب أو الأسطى دهب، أودهب بك .كما تشاء، سائق الأسرة فى البداية، ثم شريكها وصهرها فى النهاية.

ونحن نرى هذه الشخصيات تتصادم وتتصارع، وتلتقى وتفترق ، أما سيادة المقدم - الممسك بكل الخيوط ومحركها - فلا نراه، لأنه مقيم منذ سنوات طويلة فى أوروبا ، هو ضابط من ضباط يوليو، لا ولاء عنده لشىء سوى مصالحه هو، وصعوده هو، وثروته هو، نموذج ليس نادراً بين ضباط يوليو، فكثيرون منهم عملوا - ويعملون - بشتى ألوان التجارة المشروعة وغير المشروعة، وذاكرة المصريين تعى أسماء الكثيرين من هؤلاء، والمهم هنا أن نقول إن نعمان قد التقط هذا النموذج بنفاذ وجسارة، وصوّره لنا بحيث نعرفه دون أن نراه. ومن الورثة نقف أمام أحمد، الابن الوحيد الباقى، مشكلة المشاكل لنفسه وللآخرين ولنا أيضا، هوالرافض لكل هؤلاء المتكالبين، الواقف على الضفة الأخرى منهم ، فاجأه موت أبيه وأخيه الأكبر، فقاد سفينة الأسرة حتى رست بكل فرد من أفرادها على بر الثروة الآمنة، وظفر هو بمليون ونصف مليون، كان فى صباه وأول شبابه مهمومًا «بالسياسة والثقافة والكتب والمبادىء» لم يعرف - هو الواقف دائمًا عند إنصاف الحقائق خوفا من مواجهة الحقائق الكاملة فى حياة أبيه - حقيقة مايعملون، والفصل الثالث من المسرحية يكاد يكون وقفًا عليه، فها هو الثائر القديم الذى كان - على حد وصف دهب - «غارقا فى السياسة والثورة والاشتراكية والصمود والحرب وإسرائيل..» على حين كان أبوه وأخوه - بتخطيط وقيادة المقدم نصار - يراكمان الثروة

مليونا فوق مليون، يجد بين يديه مليونا ونصفا، ولأنه عاجز عن إدارة ثروته بنفسه يعطى دهب - صهره الجديد وزوج أخته التى خدعها نصار وطلقها - توكيلاً عامًا لإدارتها. هو نموذج رائع لتكوين بورجوازى صغير، متذبذب ومتناقض ، رجل هنا وأخرى هناك، لذا يسارع للواذ بالمتردد الأكبر: هاملت، لكنه لا ينتحر مثل هاملت، بل يمضى فى انهياراته المتتالية وثورته العاجزة التى تبلغ أوجهًا حين يعرف أن «دهب» قد تبرع - باسمه - « للحزب» بثلاثين ألف جنيه كى يخلى له دائرة انتخابية، وحين اتصل به المسئولون فى الحزب رفض الانضمام ، أغلب الظن أنه سيفعل فيما بعد، حماية للثروة على الأقل، لكن دهب فعل ما فعل دون أن يهتم - حتى - بسؤاله عن رأيه!

بعبارة أوضح: هذه مسرحية تسبح ضد التيار السائد، فى الحياة كما فى الثقافة، وتتخذ موقفها ضد الانفتاح وما أدى إليه، وتقدم بعض النماذج لذئابه، كاشفة عن أصولهم وتكالبهم وبعض أساليبهم فى الصعود، وتواجههم وتدينهم: «فى كل حاجة... فى السياسة والاقتصاد.. وفى الثقافة .. شقلبوا كياننا الاجتماعى، وأخضعوا كل شىء للبيع والشراء... ومن غير تسعيرة.. لا بقى فيه صدق ...ولا بقى فيه اخلاص..وياما تاجرتوا بالحب وكلمة الحب... قضيتوا حتى على الانتماء للوطن ذاته..» صحيح أن هذه كلمات أحمد المتمرد العاجز، السعيد - لا شعوريًا - بثروته ، المتهيىء لأن ينضم للحزب فى كل لحظة، لكن الحاصل أنها تقال على مسرح الدولة، وكلنا نعرف أن هذا لم يعد بالشىء القليل فى مصر!

ثم هى ليست مثل تلك القطع من الأسفنج التى تلقى عمداً كى تمتص قدراً من السخط العام، فهى لا تنتهى نهاية زائفة سعيدة، ومن ثم لا تخدر وعى مشاهديها بأن تنهى إليهم أن هؤلاء «الانفتاحيين الأوغاد» قد تم القضاء عليهم، لكنها توحى بالعكس هم المنتصرون، ومنطقهم - الذى تدعمه القوة والثروة والحزب - هو الأقوى، وهذا المتمرد الثرثار ساقط فى شباكهم لا محالة. هذه رسالة العمل، وعلى الجمهور الذى يتلقاها أن يشرع فى طرح الأسئلة ، إلى جانب رسالة المسرحية بوجه عام أضف تلك التفصيلات التى ترد عن سيادة المقدم نصار، وعن ماضى أحمد السياسى - الثقافى،

واهتماماته القديمة، التى قد تذكّر الجمهور بكلمات من الأفضل أن ينساها عن ذلك الحلم القديم بالثورة الاشتراكية.

وهذا ما عنيته بأن المسرحية تسبح ضد التيار السائد، أو الذى يعملون على أن يسود، من الناحية الأخرى... فإن الامتناع عن تقديم العمل كان من شأنه أن يثير لغطًا، لأهمية نعمان ودوره فى المسرح المصرى، ثم للفائدة التى يمكن أن تتحقق من وراء تقديمها، دعما للشعارات المرفوعة عن الديمقراطية وحرية التعبير ، ويأتى الحل المناسب لهذا المأزق المزدوج: أن تعرض المسرحية ولا تعرض فى الوقت نفسه، أى أن تقدم فى غير المكان والزمان الملائمين، وأمام جمهور ليس جمهورها - إن كان ثمة جمهور - عدداً من الليالى، ثم ينفض سامرها.

وهذا ما تولاه سعد أردش: على المسرح «العائم» المستلقى على نيل القاهرة عدة ليال من يوليو ١٩٨٥ ، وأننى أشهد (وقد رأيت) أن نعمان قد رحل ، ومن بين جراح السنوات الأخيرة ما حدث لأغنية الوداع تلك.

* * *

على هذا النحو أتم نعمان عاشور الرسالة وأدى الأمانة: قدم - فى أعماله المسرحية الهامة - تأريخًا للواقع المصرى من الخمسينيات إلى الثمانينيات ،ولم يكن فى تأريخه هذا محايداً، لكنه كان صديقا للناس اللى تحت وقد تغيرت مواقع اللى فوق ، وتبدلت أقنعتهم، وبقى نعمان لهم بالمرصاد، لم يتوقف عن فضحهم وكشف أساليبهم، ولم يسع - مرة واحدة - لأن يكون بينهم.

وبرحيل نعمان يسدل الستار الأخير على صفحة مجيدة من صفحات المسرح المصرى، سبقته صفحات من هنا وهناك، لكن سقوط الصفحة الأولى التى تحمل العنوان والتاريخ يعنى الكثير.

فوداعًا أيها العمل الطيب .

(مايو / أيار ١٩٨٧)



مسرح ميخائيل رومان:
أوهام الفرد الوحيد فى سعيه للبطولة



ميخائيل رومان (١٩٢٢ - ١٩٧٣) كان ظاهرة متفردة فى ثقافتنا المعاصرة: ولد فى أسيوط، وتخرج فى كلية العلوم بجامعة القاهرة(١٩٤٣) وعاش حياته مدرسًا للعلوم الطبيعية بالمدارس والمعاهد، وكان قريبًا من دوائر اليسار المصرى قبل ١٩٥٢، عاملاً فى صحفهم ومجلاتهم ، العلنية وغير العلنية، ثم كاتبًا ومترجمًا لعدد كبير من الدراسات والأعمال - أقلها منشور وأكثرها مذاع غير منشور - عن وليم فوكنر وآرثر ميللر وتنيسى وليامز وجراهام جرين وغيرهم من أعلام الأدب الغربى الحديث والمعاصر.

كان طويل القامة فى انحناء، نحيلاً على نحو غير عادى، له ملامح جرانيتية صارمة تجفوها الوسامة، يطوى صدره الضامر على بذور المرض، لكنه يسرف فى التدخين والشراب، يتحرك وحده دائمًا ، له أصدقاء قليلون لايكادون يتغيرون أو يزيدون ، يلتقون فى مواعيد وأماكن لاتكاد تتغير كذلك، خشن اللقاء لمن لا يعرفه أو يحاول فرض نفسه عليه أو يستشعر نحوه النفور أو العداء، حياته الخاصة يلفها الغموض، تحوطها الأقاويل عن زواج مختلف فى الدين، أثمر أبناء وقطيعة عائلية، والقلة القليلة التى تعرف حقيقة هذا الأمر عازفة عن إيضاحه، والأمر - برمته - مات مع صاحبه أو كاد، وهذا قد لا يعنى الناقد قدر مايعنى المحقق أو كاتب السيرة، لكننا نشير إليه من حيث هو سبب محتمل - ضمن أسباب أخرى - يسهم فى الكشف عن أصول سمات خاصة فى إبداعه (*).

(*) تأكد الآن أن ميخائيل قد تزوج فى ديسمبر ١٩٥٩ بالسيدة/ صافيناز على يوسف، وأنه أبقى زواجه هذا فى نطاق محكم من السرية، لما يعنيه اشهار إسلامه - بالضرورة - من مشاكل عائلية واجتماعية، وأنه أنجب منها ابنه «ايهاب» فى ١٩٦٢ وابنته شيرين فى ١٩٦٥، وتحدد السيدة صافيناز تاريخ موته فى ٣ أكتوبر ١٩٧٣ (١٩٨٨).

كان ميخائيل إذن على علاقات متعددة بأبناء جيله الذى نضج أثناء الحرب العالمية وبعدها، والذى أخذ ضباط يوليو بأيدى الكثيرين من أبنائه كى يسهموا فى تشكيل الوجه الثقافى لمصر بعد ١٩٥٢، واحترقت يدا ميخائيل مع أيدى الكثيرين منهم حين خاض تجربة اعتقال قصيرة الأمد فى أوائل الخمسينيات، بعدها آثر أن يستمر فى الترجمة وإعداد البرامج الإذاعية ذات الطابع الثقافى بوجه عام ، والدرامى بوجه خاص، ثم عرضت مسرحيته الطويلة الأولى وقد أتم الأربعين، وكانت العاصفة التى استقبل بها عرض «الدخان » (من إخراج كمال ياسين وبطولة عبد الله غيث) نموذجًا لعواصف أخرى ستلقاها أعماله التالية. إن كم الغضب العنيف والجارف الذى يتفجر على ألسنة أبطاله يرغم مشاهديهم على أن يبادلوهم غضبًا بغضب: غضبًا منهم أو غضبًا لهم.بعبارة أخرى: إنهم - هؤلاء المشاهدين - مرغمون على أن يأخذوا مواقف «حدية» منهم، بالحماس الجارف أوالرفض الحاسم.

طوال السنوات العشر التالية لم يتوقف ميخائيل عن الكتابة للمسرح، وخوض المعارك المتصلة مع الرقابة التى اشتدت قبضتها بعد ١٩٦٧،وكان العملان اللذان وضعا اسمه بين كتاب المسرح المصرى - بغير مراجعة - هما «العرضحالجى» المنشور بعنوان «الزجاج» والذى عرض فى١٩٦٨ (من إخراج عبد الرحيم الزرقانى وبطولة حمدى غيث) ثم «ليلة مصرع جيفارا » فى العام التالى (من إخراج كرم مطاوع، وبطولته أمام سناء جميل)، ولقى كلا العرضين استجابة جماهيرية وترحيبًا نقديًا، مما أزعج السلطات القائمة، خاصة بالنسبة للعرض الأول الذى كان أكثر مباشرة وأوضح رسالة، مما دعا وزير الثقافة آنذاك - الدكتور ثروت عكاشة - إلى الأمر بإيقافه بعد بضع عشرة ليلة، وهو فى قمة توهجه وحرارته.

ويبدو أن ميخائيل قد مال لأن يعى الدرس، فما قدم له بعد هذين العملين - (هوليود الجديدة ، من إخراج سمير العصفورى ١٩٧٢) - كان عملاً ركيكًا، كتبه ثم أعاد كتابته، استجابة لتعليمات الرقابة وتوجيهات المخرج، ورغم ذلك لم يكد يأبه له أحد.

فى أكتوبر ١٩٧٣، كانت أنظار العالم كله مشدودة إلى الحدث الهائل الذى يحدث فى صحراء سيناء ومرتفعات الجولان: العبور المنتصر ، ثم التوقف ومعارك الدبابات الرهيبة، ووقف إطلاق النار، وخرق الإسرائيليين لهذا القرار، والمعارك الشعبية الرائعة على مشارف مدينة السويس، وحصار الجيش الثالث فيما وراءها..

فى تلك الأيام المثقلة مات الدكتور طه حسين، فوجد هامشًا ضئيلاً من الاهتمام أتاح تشييع جنازته من جامعة القاهرة، ووراء الرجل الذى كان قد آب إلى سكينة الموت قبل سنوات ، مشت وفود من أجيال المثقفين فى وداع العقل المصرى الكبير.

بعدها بأيام قليلة، وحيداً فى شقته البعيدة على أطراف مصر الجديدة، مات ميخائيل رومان، وحدث ما لابد أن يحدث فى مثل تلك الظروف : رجل وحيد لا يزور ولايزار، يموت فجأة ، فلا يعرف نبأ موته إلا بعد أيام، وهكذا.. لا يعرف أحد - على وجه اليقين - تاريخ موته!

غير أن ميخائيل لايزال يعيش - على نحو من الانحاء - فى حاضر المسرح المصرى .. فى أغسطس ١٩٨٥ ناقش الباحث المسرحى الشاب محسن مصيلحى رسالته للماجستير عن «المؤثرات الغربية فى مسرح ميخائيل رومان.»، وحصل على درجته بامتياز... بعدها قدم المسرح المتجول عرضًا لنص من آخر ماكتب ميخائيل «غدا .. فى الصيف القادم»

* * *

بعد انقضاء تلك السنين، إذن، وبعد البحث الأكاديمى الذى قدم عن مسرح ميخائيل رومان، آن أن توضع نهاية للجدل حول الأعمال التى كتبها المسرحى الراحل، والتى تناثر معظمها بين أروقة المسارح ومكتبات الأصدقاء.

وعلى وجه اليقين فقد ضاع - إلى الأبد فيما يبدو - بعض هذه الأعمال - وعلى وجه اليقين أيضًا يمكننا أن نحصر ماضاع فى عملين اثنين: «عزيزى رجب» و«حامل الأثقال»، وإننى أذكر أن هذين النصين كانا بحوزتى حتى أواخر الستينيات، وإننى

أشرت إليهما واقتبست عن أحدهما فى الدراسة التى نشرت عن ميخائيل ومسرحية «العرضحالجى» [(١)] ، كذلك وردت إشارات إليهما فى كتابات أخرى. ومن الإنصاف أن نذكر هنا ما ساقه محسن مصيلحى فى سعيه وراء هذين النصين بوجه خاص - يقول : «... إننا نعترف بالعجز التام عن العثور عليهما ، بالرغم من الجهد المتواصل للبحث عنهما ، بداية من الاتصال بأصدقائه والمقربين إليه الذين كان يقرأ عليهم مسوداته الأولى، وحتى بعض أفراد أسرته، لقد بحث بعضهم - مشكوراً - عن هذين النصين دون الوصول إلى نتيجة إيجابية كالموسيقى كمال بكير.. والبعض الآخر أنكر تماما أن تكون لديه أية نصوص، بالرغم من أنه أخرج عملاً أو أكثر للكاتب كالأستاذ المخرج كرم مطاوع، والأستاذ المخرج سمير العصفورى، أما الناقدة الأستاذة فريدة النقاش قد اعترفت بأن نص «حامل الأثقال» فى حوزتها لكنها لم تستطع العثور عليه، كما أن انشغالها المتوالى حال دونها والبحث الجدى عنه... »[(٢)]

وعلى هذا النحو، إذن ، نستطيع أن نثبت القائمة التالية لأعمال ميخائيل رومان، ونضعها أمام الباحثين فى مسرحنا المعاصر (و نود أن نشير إلى أن الأوصاف التالية لعناوين الأعمال هى أوصاف المؤلف):

١- **الدخان،** مسرحية فى ثلاثة فصول، قدمت على المسرح القومى فى ١٩٦٢، نشرت فى سلسلة «مسرحيات عربية» فبراير ١٩٦٨.

٢- **الحصار،** تراجيديا فى ثلاثة فصول، قدمت على مسرح الحكيم فى ١٩٦٤ (من إخراج جلال الشرقاوى)

٣- **الوافد،** كوميديا من فصل واحد، قدمتها فرقة «مرسى مطروح» المسرحية فى ١٩٦٥ (من إخراج كرم مطاوع، وقد سمحت الرقابة بعرضها ليلة واحدة

---

(١) فاروق عبد القادر: شكوى العرضحالجى فى القاهرة،مجلة الآداب، بيروت ، يوليو ١٩٦٨

(٢) محسن مصيلحى المؤثرات الغربية فى مسرح ميخائيل رومان، رسالة ماجستير ،مقدمة لمعهد الفنون المسرحية، غيرمنشورة ، ١٩٨٥ ،المقدمة ، ص (هـ).

على مسرح الحكيم، نشرت فى سلسلة المسرحية العدد (١١) ١٩٦٧

٤- **المأجور**، كوميديا فى فصل واحد (ولها كتابة ثانية باسم «المعار والمأجور) مكتوبة فى ١٩٦٦، لم تنشر،ولم تقدم على المسرح.

٥- **الليلة نضحك** ، مسرحية فى ثلاثة فصول، منشورة مع الوافد فى سلسلة المسرحية.

٦- **المزاد** ، كوميديا من فصل واحد، مكتوبة فى أواخر ١٩٦٦ أو أوائل ١٩٦٧ (رفضت الرقابة التصريح بعرضها بتاريخ ١٩٦٧/٤/١) لم تنشر ولم تقدم علي المسرح.

٧- **الخطاب**، مسرحية من فصل واحد، منشوة فى مجلة « المسرح » مايو١٩٦٧ لم تقدم على المسرح

٨- **الزجاج**، مسرحية فى مشهدين، قدمها مسرح الحكيم فى ١٩٦٨ باسم « العرضحالجى» ونشرت - بعنوانها الأصلى - مع «الدخان»

٩- **ليلة مصرع جيفارا العظيم**، قدمها المسرح القومى ١٩٦٩، نشرت فى سلسلة مسرحيات عربية فى ١٩٧٢

١٠- **كوم الضبع** - كتبت فى ١٩٦٨/ ١٩٦٩، ويجعل لها الكاتب عنوانًا فرعيًا هو «مشاهد مختارة من الحياة الخاصة لعد من المواطنين من سكان الأحياء الشعبية فى القاهرة»، لم تنشر ولم تقدم على المسرح.

١١- **٢٨ سبتمبر الساعة الخامسة**، مسرحية قصيرة كتبها عقب موت عبد الناصر وقدمها المسرح القومى - من إخراج كرم مطاوع - مع عملين آخرين فى ديسمبر ١٩٧٠.

١٢- **غدا فى الصيف القادم** - ١٩٧١، لم تنشر ، قدم المسرح المتجول عرضًا عنها (من إخراج عادل القشيرى) فى ١٩٨٥

١٣- ايزيس حبيبتى، ١٩٧١، لم يسبق نشرها، ولم تقدم على المسرح.(*)

١٤- الزفاف لم تنشر ولم تقدم على المسرح.

١٥- هوليود الجديدة، وهى تعديل لهوليود البلد قدمت من إخراج سمير العصفورى فى ١٩٧٢.

هذا ما بقى من أعمال ميخائيل رومان المسرحية، على وجه الحصر.

* * *

ولاشك فى أن هذه النصوص تقدم مادة كافية للدرس والتحليل، خاصة لو وضعنا فى اعتبارنا السمات المتكررة والمترددة فى مسرحه على وجه العموم، وأنه كان يعمد أحيانا إلى تضمين مشاهد كاملة أو جمل حوارية متصلة من أعمال سابقة له فى أعمال لاحقة (ربما كان أوضح الأمثلة هنا أنه أضاف معظم صفحات نص «المأجور» إلى نص «كوم الضبع»)، ومن الناحية الأخرى فإن العنت الذى كانت تلقاه أعماله من أجهزة الرقابة - خاصة بعد ١٩٦٧ - كان يدفع به إلى محاولات متصلة للتعديل والتطويع (وربما كان أوضح الأمثلة هنا ما يتبدى من مقارنة النسختين المتاحتين من عمله الأخير هوليود البلد وتعديله إلى هوليوود الجديدة) ، وفى هذه المحاولات كان يعمد إلى دس مشاهد وجمل من أعمال سبق رفضها بهدف تمريرها على أجهزة الرقابة المتربصة.

بعبارة أخرى: إن علينا أن ننظر لهذه الأعمال كلها من حيث هى تفاصيل متساندة متساوقة، ترسم كلها صورة عالم واحد يعيش فيه الكاتب مع أكثر أبطاله حميمية والتصاقا به: حمدى وجمالات وفريدة. قد تختلف الأسماء أحيانًا، وقد تختفى أحيانًا، أو تتغير التفاصيل، لكن تبقى المواقف «الحدية» المتصاعدة التى يتعرضون لها دائمًا هى هى، والأعداء الذين يواجهونهم هم أنفسهم ، والانفجارات المتأججة التى يندفعون إليها - بما تحوى من كلمات عنيفة - دائمًا هى هى.

(*) نشرت «إيزيس حبيبى» عن دار الفكر، القاهرة ١٩٨٦

والمونولوج هو سيد أعمال ميخائيل رومان، لأن أبطاله متوحدون، وإن أحاطت بهم الجموع، علاقاتهم بمن حولهم شائكة أومتوترة أو متقطعة لأنهم عاجزون عن الدخول فى علاقات إنسانية حقيقية شرطها الأخذ والعطاء، يواجهون عالمًا معاديًا لا يعرفون السبيل لتغييره: بالآخرين ومعهم ، فيندفعون إلى مختلف صور التمرد العاجز والثورة المجهضة، ويكتفون بأن يلقوا أمام جداره الصلد كلماتهم العنيفة المتأججة ثم يتقدمون نحو موت مجانى، واستشهاد غير مبرر.

من هنا فالأسئلة التى يتصدى لها دارس مسرحه لابد أن تدور حول طبيعة هؤلاء الأبطال - فى مواجهة - العالم: ما الذى يثورون ضده على وجه التحديد وكيف تنتهى ثوراتهم تلك، من هم، وما الذى يدفعهم نحو هذا التمرد العاجز وهم يعرفون مصائرهم..؟

وتؤدى هذه الأسئلة إلى أخرى حول موقف الكاتب نفسه من الواقع الذى يتمرد ضده أبطاله، وكيف يعكس فهمه لقضية التغيير والثورة وللعلاقة بين الفرد والمجتمع أو البطل والجماعة.

وفى ضوء ما سبق قوله عن ارتباط ميخائيل بحركة اليسار المصرى منذ منتصف الأربعينيات ، ثم موقف الرقابة التالى من أعماله، والخلط الذى يسود الأحكام عنه وعن مسرحه، إنما تكتسب هذه الأسئلة أهميتها.

* * *

والناظر إلى أعمال ميخائيل رومان - فى جملتها - يستطيع أن يميز قسمين كبيرين: فى الأول منهما ينحو الكاتب نحو لون من المسرح الواقعى، فتكتسى الشخصيات لحمًا ودمًا وهمومًا ومشاعر واقعية، وتخوض صراعات مع الذات والآخرين على أسس ومبررات ذات طابع واقعى كذلك، فى هذا القسم يواجه الأبطال مشاكل وتحديات تنتمى لأرض الواقع الاجتماعى الذى نبعوا منه، وهم - فى أغلبهم - أبناء الطبقة الوسطى الصغيرة التى تعيش فى المدينة، وتختلف إلى العمل، فى المكاتب الحكومية غالبًا،

وكثيرون منهم على درجة من الثقافة (بعضهم من الكتّاب، وأحدهم فى «كوم الضبع» فنانٌ تشكيلى) وعيهم حاد بما يدور داخلهم ومن حولهم، قادرون على التعبير - الشعرى أحيانًا - عما يحسون به ويفكرون فيه، فى هذا القسم تندرج أعمال مثل : «الدخان» و«الحصار» و«المأجور» و«كوم الضبع» . فى القسم الثانى ينحو ميخائيل منحى «تعبيريًا» أو «رمزيًا» أو «تجريديًا خالصًا» (وإننى أستخدم هذه الأوصاف محاذراً، فلئن كانت قضية المصطلح مثارة دائمًا فى النقد العربى المعاصر، فهى عند مثل هذا الكاتب تتطلب مزيداً من الحذر!) فيفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية، وتتداخل الحقيقة والوهم، ويتيسر الانتقال من الواقع لما وراءه، وحين يفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية يفقدون كذلك واقعية المشاكل والتحديات التى يواجهونها . وفى هذا القسم تندرج أعمال مثل «الوافد» و«المزاد» و«الخطاب» و«غداً فى الصيف القادم» وباقى الأعمال تقف على الحد الفاصل بين هذين القسمين العامين، وتأخذ من كل قسم بطرف، فتبدأ واقعية لتنتهى تعبيرية أو رمزية أو يتمازج فيها اللونان معًا فتختلط الأمور لحظة: هل ما نراه واقع أم هو حلم : «إيزيس حبيبتى» و«الزفاف».

والرأى عندى أن ميخائيل رومان لم يلزم نفسه أبداً بشكل مسرحى، أو مذهب مسرحى بعينه، إنما هو صاحب رؤية يختار لها أنسب الوسائط التعبيرية التى يراها قادرة على نقلها بأكبر قدر من الحدة والنفاذ والإثارة. من الناحية الأخرى فإن تعرّف ميخائيل على الأدب الغربى الحديث ترك فى أعماله آثاراً يمكن تتبعها ورد كل أثر لصاحبه، وهذا ما حاوله محسن مصيلحى فى بحثه الذى سبقت إليه الإشارة، وقد رصد - بدقة جديرة بالإعجاب - أثر كل من سارتر (خاصة مفهوميه عن الحرية وعن النظرة) وفوكنر (الذى أخذ عنه ميخائيل - أكثر ما أخذ - العلاقة بين كونتين وكاندس فى «الصخب والعنف» ليصوغ على غرارها علاقة حمدى وجمالات فى «غداً فى الصيف القادم» وأرثر ميللر (خاصة عملية «موت بائع جوال» و«بعد السقوط»)، ويوجين يونيسكو (وقد رصد ملامح أعماله «الخرتيت» و«القاتل بلا أجر» و«الجوع والعطش»

التى صاغها عمل ميخائيل «الوافد») . وأيا كان حظ المقارنات التى عقدها الباحث بين هذه الأعمال وتلك من الدقة والصحة، تبقى حقيقة لا سبيل للشك فيها هى أن ميخائيل رومان قد تأثر - تأثراً كبيراً - بأعمال المسرح الغربى الحديث، لا من حيث شكلها الفنى فقط، بل ومن حيث كثير من مفهوماتها الفكرية كما سيلى.

والحقيقة، إن الإهتمام الذى لقيته نماذج مسرح العبث حين قدمت على المسرح المصرى فى أوائل الستينيات قد أثرت - بدرجات متفاوتة - على كتّاب هذا المسرح . فقد تذكر هنا أن مسرح «الجيب» - الذى أنشىء لتقديم الأعمال التجريبية وتحول لمسرح «الطليعة» فيما بعد - استهل حياته بتقديم «لعبة النهاية» لبيكيت فى السنة نفسها التى قدم فيها ميخائيل عمله الأول (١٩٦٢)، فأثارت جدلاً بين نقاد المسرح تجاوزهم إلى كتاب الأركان والطقاطيق الصحفية أيضا، ثم قدم المسرح عمله التالى فكان «الكراسى» ليونيسكو، مما جعل ثمة استعداداً عند عامة متابعى المسرح والمهتمين به، للربط بين المسرح «الطليعى» أو «التجريبى»من جانب ومسرح «العبث» أو «اللامعقول» كما درجت الصحافة على تسميته من الجانب الآخر، ثم تزايد هذا الاهتمام، واحتضنته - بوجه خاص - الأقلام الملتفة حول رشاد رشدى ومسرح الحكيم فنشرت مجلة المسرح فى أول أعدادها (يناير ١٩٦٤) ترجمة «لعبة النهاية» إلى جانب عدد من المقالات عن هذا المسرح، وفى السنة نفسها نشرت ترجمة لمسرحية يونيسكو «الملك يخرج» وفى السنة نفسها أيضًا قدم مسرح الحكيم عرضًا لمسرحيته «الخراتيت» وقد ترجمت إلى العامية المصرية، كما قدم المسرح العالمى مسرحيته «الدرس» مما دفع ناقداً مثل لويس عوض إلى الاستنكار والدهشة : «ومن المضحك حقًا أن ترى يونيسكو يمثل فى وقت واحد فى القاهرة على ثلاثة مسارح: مسرح الحكيم والمسرح العالمى ومسرح الجامعة الأمريكية، وهو فى بلد يونيسكو لايقدم إلا فى مسرح واحد من حجم الجيب..»[3] وقد بادر توفيق الحكيم فسارع إلى تقليد «شكل» هذا المسرح فى «ياطالع

(٣) د. لويس عوض كلمة هادئة عن الموسم المسرحى، الأهرام ، ٦٥/٤/٣٠ عن «الثورة والأدب» القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٤٩.

الشجرة» و«الطعام لكل فم ١٩٦٤» وأقول «الشكل » لأن الأبنية الفكرية فى عملى الحكيم ظلت الأبنية نفسها التى عبر عنها فى أعماله السابقة، وترك هذا المسرح تأثيرات مختلفة على كتاب آخرين مثل :يوسف أدريس وشوقى عبد الحكيم وكاتبنا ميخائيل رومان.

وعلى أى حال، فميخائيل رومان نفسه لم يكن لينكر هذا التأثير، فهو يقول بوضوح: «أنا لا أكتم إعجابى بمسرح «اللامعقول»، ففى استطاعة هذا المسرح أن يقول، وبشكل يهز الوجدان وعنف بالغ القسوة، ما لا يستطيع المسرح الواقعى أن يصل إليه أبدا، إن حتمية الخرتتة فى مسرحية يونيسكو تصل إلينا بشكل مروع فى حتميته، وهى كحقيقة تصبح أكثر بشاعة من مصرع جون بروكتور بطل مسرحية ميللر «البوتقة»، والجانى فى الحالتين هو المجتمع... لذلك فالرأى عندى أن الهجوم على مسرح «اللامعقول» ينبغى أن يوجه إلى المحتوى لا إلى الشكل، فالشكل أداة فنية جديدة رائعة..»[٤]

وربما استطعنا - على هذا النحو - أن نتجاوز ذلك الخلط الشائع فى الكتابات عن أعمال ميخائيل، والتى كثيراً ما تتخبط فى محاولة تصنيف هذه الأعمال، وتعليق لافتات المذاهب المسرحية - كما تدل عليه فى المسرح الغربى - عليها، فيكتب أحد النقاد: «وبعد التجربة الطبيعية «فى الدخان»، و«التعبيرية» فى الوافد و«التجريدية» فى المزاد، نواجه حمدى فى «مسرحية المعار والمأجور» وهو يخوض تجربة «واقعية» تماما[٥]..» ويستمر هذا الخلط حتى حين التصدى للكتابة عن عمل بعينه. عن «الحصار» يكتب ناقد آخر : اختار الكاتب شكلاً غريبًا، بل عدة أشكال، فهذه مسرحية فيها محاولة البحث عن مسرح تعبيرى، حيث ينهار، «الحائط الرابع » الذى أقامه الواقعيون وفيها محاولة القضاء على التفرقة العنصرية بين الشكل والمضمون حيث يذوب أحدهما فى الآخر، وتذوب معها معطيات الدراما التقليدية... إلخ[٦]

---

(٤) حديث لميخائيل رومان مع فاروق عبد الوهاب: فى تقديم مسرحية الخطاب، مجلة المسرح مايو ١٩٦٧

(٥) سامى خشبة: حمدى مشروع البطل الناقص والمهزوم، مجلة المسرح «أكتوبر» ١٩٦٩

(٦) جلال العشرى المسرح أبو الفنون ، القاهرة ١٩٧٦ عن محسن مصيلحى مرجع سابق ، ص ٢٦٦.

والآن نحاول أن نلقى نظرة أكثر قربًا إلى أبطال ميخائيل فتتعرف إلى ملامحهم ونتعرف إلى تلك القوى التى يخوضون الصراع ضدها، وما ينتهى إليه هذا الصراع ولنبدأ بأولهم ، والذى سيترك لأبطال كثيرين بعده اسمه وأبرز ملامح تكوينه النفسى والفكرى: حمدى فى «الدخان» (إن حمدى سيصحبنا فى ستة أعمال أخرى: «الوافد» و«المعار» و«المأجور» و«الزجاج» و«كوم الضبع» و«غداً فى الصيف القادم») يتحدث حمدى إلى أخته جمالات لا إلى زوجته حسنية، وتلك هى العلاقة بين الأخ والأخت، التى تثقل البطل بالشعور بالإثم، وهى ما ستتضح أكثر فى عمليه : «كوم الضبع» و«غداً..» عن بداية إدمانه للمخدر، والذى كان بداية سقوطه ودماره. إنها تلك الآلة الكاتبة السوداء، القديمة من عهد نوح والتى ينحصر عمله فى أن يدق عليها ويدق «اكتب .. ما تفكرش أنت بتكتب إيه، ولا بتكتب ليه، هات صوابعك وتعال.... ارمى مخك فى الزبالة وتعال...جمالات ... دا العدو اللى لازم احطمه واقتله» حمدى، إذن متمرد على الروتينية والتكرار والتفاهة فى حياته اليومية، والمخدرات فقط هى ما تخرجه من هذا العالم الكئيب إلى عالم الأحلام الملون: « كل اللى باطلبه من المخدرات بتديهولى...بتدينى الحلم، والحلم عندى أعظم من الحقيقة... ألف مرة..» ومن أجل البقاء فى هذا العالم يرتكب حمدى كل الشرور وتحيق به الكوارث ، وإذا كان الستار الأخير يهبط على كلمات له تشى ببزوغ إرادة وليدة فى الخلاص: «أنا والله ما ضعفت ولا ساومت، ولا كنت بادور أبدا على لذة، أنا كنت بأدور على الإيمان، كنت بأدور على هدف، وأنا هالاقى هدف»..فإن هذا على أى حال - لن يتكرر مرة أخرى.

وأول ما نلاحظه فى «الحصار» أن البطل الواحد قد تكاثر، وانقسمت بذرته إلى أبطال ثلاثة، بينهم من الاتفاق أكثر مما بينهم من الاختلاف ، حتى ليبدوا وجوهًا تتكامل فى شخصية واحدة، وإذا كان بطل «الدخان» قد درس الفلسفة فى الجامعة، فإن هؤلاء الثلاثة من «المثقفين» يلتقطهم الكاتب من العاملين فى إحدى دور الصحف : أولهم كان كاتبًا وطنيًا شجاعًا فى بداية حياته ، لكنه هرب أثناء المعركة فى بورسعيد،

تاركًا وراءه ماضيه ورفاق نضاله، هذا الماضى يطارده، ويحاصره ويضيق عليه الخناق... وثانيهم كان فنانًا مشهوراً لكنه سقط فى حبائل زوجته التى لا يعنيها سوى تحقيق تطلعاتها فى الصعود الطبقى وامتلاك السلع، وثالثهم كان أديبًا، لكن القلم جف بين يديه، حاصره كائن هائل اسمه الملل، وهو واثق أن العالم الذى قتل هيمنجواى برصاصة طائشة ، وقتل فوكنر بزجاجات الخمر، سيسحقه بدوره وسيعجز ـ كما عجز الناس جميعًا ـ عن أن يقول «لا» فى وجه العالم... وتبقى التيمة السائدة طيلة المسرحية كلها هى الضياع والعجز والسقوط تحت العجلات القاسية التى لا تحس ولا تفهم، «والإنسان يبدو وحيداً تصفعه كرابيج تمسك بها يد قدر غاشم أعمى، الإنسان محاصر: الماضى يحاصره المطامع التافهة والتطلعات المبتذلة تحاصره ، الفراغ والجذب واللامعنى تحاصره.. »[٧].

وأود أن أقف لحظة عند مسرحية «المأجور» فهى عندى أفضل أعمال هذا القسم من مسرحيات ميخائيل ، وأكثرها دلالة على تكوين أبطاله وطبيعة القوى التى يواجهونها ويخوضون الصراع ضدها. تقدم ميخائيل بنص المسرحية للحصول على إذن من الرقابة بعرضها فى أواخر ١٩٦٦، وحين اعترضت على تقديمها ، وطلبت إجراء تعديلات فيها قام ميخائيل بتقديم كتابة ثانية لها باسم «المعار والمأجور» رفضتها الرقابة كذلك. وحين كتب «كوم الضبع» فى ١٩٦٨ أدمج فيها مشاهد كاملة من «المأجور» ، كذلك أعاد صياغة الحادثة الرئيسية فيها فى «إيزيس حبيبتى» والنسخة التى أعتمدها هنا تحمل تاريخ رفض الرقابة التصريح بتمثيلها فى ١٩٧١/١/١٧ وهى فى مشهد طويل واحد يسميها الكاتب كوميديا، وتدور أحداثها فى مكتب حكومى، حيث يعمل حمدى، وأول ما نلاحظه أن جماعة الموظفين هؤلاء، لا أقول من المثقفين خشية الخلط وسوء الفهم، لكنهم من القادرين على اللغو بالألفاظ ذات الطابع الفلسفى، والتلاعب بها، وهذا نموذج من الحوار الذى يدور بينهم:

(٧) أمير اسكندر: المثقفون والصراع عند القهر، فى مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح يوليو ١٩٦٦.

حمدى : إيه الحكاية؟ أنتم ما عندكمش شغل خالص؟

على : برافو، أول دليل على صحة نظرية الراجل بتاع علم النفس ..

سيد : فرويد .

على : بالضبط ... ضيع الدوسيه وتقمص شخصية المدير ..

عبد الجواد : خذوا الحكمة من أفواه الجهلاء .

على : ولع السيجارة ياعبد الجواد .

عبد الجواد : لو ولعتها هتخلص فى دقيقة... دائمًا كده... لما أكون منتظر الشاى تخلص فى دقيقة .

سيد : دى نسبية ياولد... اينشتاين .

على : لا وجودية... الزمن الوجودى والزمن الموضوعى.... الخ .

وهم قادرون على اللغو السياسى أيضا كما سيلى، والحدث الذى يفجر الصراع وتتحدد على أساسه المواقف هو أن منشوراً يأتى من إدارة العلاقات العامة «ترى» فيه خصم جنيه واحد من كل موظف لإقامة حفل تكريم للمدير العام «المعار» لدولة عربية، ويصر حمدى على الرفض فيكتب «لا أوافق» وعلى - أقرب الباقين إليه - يصل إلى حل وسط يرضيه، فيكتب اسمه تحت اسم حمدى، ويضع فى مقابله شرطة أى أنه مثله، ويوافق الباقون، يحثهم ويحرضهم عبد الجواد «المأجور» للمدير والإدارة، ويهاجم حمدى، وفى لحظة من اللحظات ينفجر حمدى - والحقيقة أنه متوتر يهدد بالانفجار منذ البداية - متهمًا الموظفين بالجبن والملق والانتهازية.

على : وخمسميت واحد دافع جنيه... يجيبو لهم شاى ولبن وجاتوه... وعشر قرود يتنططوا فى الحوش ويبوسوا بعض، ويضحكوا كمثل التيوس ..

حمدى : بورجوازية صغيرة بترقص على السلم، لا اللى فوق عاوزين يشوفوها ولا اللى تحت يعبروها ..

على : هى الانتهازية والنفعية والوصولية والذيلية... وأى حاجة ثانية فيها ...

إيه، هى البيروقراطية والتكنوقراطية والاوليجاركية وأى حاجة فيها... إيه، هى الشعرية والمهلبية والباطنية، وأى حاجة حط عليها... ايه، على طول تبقى فيلسوف.. أنا كنت حافظ يطلع ميتين... نسيت الباقيين.. الحقونى بالقاموس رجال ..

حمدى : (صارخًا) يامهرج ..

لكن الحقيقة أنه ليس مهرجًا، فى الوقت الذى ينحو فيه حمدى منحى فرديًا خالصًا تعبر عنه كلماته: «أنا اسمى حمدى مبروك... مافيش واحد فى الجمهورية اسمه زى اسمى وإذا كان فيه هاختلف معاه فى الاسم الثالث أو الرابع أو الخامس، أنا اسمى حمدى مبروك، ولازم أقول رأيى الصادر من أعماقى، اللى يمثلنى تمام التمثيل ويخلى لوجودى مبرر... أنا ما أخافشى أى قوة فى العالم لأن رأيى الصادر من أعماقى رأى رجل شريف، لحمه من هذه الأرض مستقبله فى هذه الأرض..إلخ» يرى على أن تلك نظرة رومانتيكية للأمور، وأن من الطبيعى تمامًا أن يخاف الرجل الصغير على مكاسب حياته اليومية الصغيرة... : «الناس بتخاف، ولو كان الله خلق الناس كلهم أبطال كان العالم فنى من زمان، الناس بتخاف ، كل اللى ساكن فى شقة رخيصة لازم يخاف، كل اللى عنده ولدين فى مدرسة قريبة من البيت لازم يخاف... (...) هو ده القانون فى المجتمع ومجنون كل اللى يتجاهله ..(..) هو ده القانون فى المجتمع لغاية ما المجتمع يجعل من المستحيل على أى كلب أنه يحقق أى مصلحة بالواسطة، ولا التبعية، ولا الصداقة، ولا الرشوة، ولا أى وسيلة أخرى تستجيب لها نفوس الضعفاء..»، ويبقى حمدى مصراً على موقفه، ويكاد يضعف أمام إغراء رئيسه المباشر بأن يجعله عضواً فى لجنة تضم عدداً من كبار الموظفين لتنظيم هذا الأمر، لكنه يسترد نفسه وموقفه فى اللحظة الأخيرة ولا يسحب توقيعه ، فينفض عنه الجميع، ويبقى وحده، لا يعرف ما المصير وإن كنا نحدسه معا حدسًا قويًا، إنه الاستشهاد المألوف!.

ونلاحظ فى المأجور ،كذلك ، ملاحظتين هامتين: الأولى هى إن الجميع يستخدمون

ذات الكلمات تبريراً للفعل ونقيضه، فالكلمات المستخدمة كلها حمالة أوجه وأكثر الكلمات تردداً على الألسنة هى الميثاق والاشتراكية والإخلاص والخبرة والقيادة والقاعدة، النزول والصعود والبيروقراطية،حتى أن حمدى لايرى مفرا من ضرورة وجوده «لغة» جديدة ذات ألفاظ لها معنى واحد ولا يستطيع المحتال ولا المنافق ولا المأجور أن يستعملها . ألفاظ لم تحترف الدعارة، على كل فم تبدو مضبوطة.

إنها تلك المرحلة التى ساد فيها هذا اللغو السياسى والذى يخفى وراءه «سوء النية» بتعبير سارتر، بعبارة أخرى: إنها تلك المرحلة المليئة بالمتناقضات والتى سادت ما بين ١٩٦٢ و١٩٦٧، أى منذ إعلان الميثاق إلى هزيمة يونيو، حين طرح شعار تحالف قوى الشعب العاملة، والذى كان يعنى «تأميم» الصراع الطبقى، ورفع الدولة فوق الطبقات ، أما فى الممارسة فكان ستاراً يسعى من ورائه الأقوى والأكثر مالاً وأعز نفراً لقيادة التحالف لصالحه وصالح طبقته، رافعًا فى وجه الآخرين: الميثاق هو دليل العمل الثورى!

وفى لحظة من لحظات ضيق على بما حدث، يطلق هذه النبوءة: «خليهم يعملوا حفلات .. لغاية ما تيجى الضربة المهولة تكسح العفن من على وجه الحياة..» والحقيقة أن انتظاره لم يطل، فبعد شهور قليلة جاءت مطرقة ٦٧ تصك رءوس الجميع!

الملاحظة الثانية خاصة بديكور المكان الذى يتصور المسرحى أن تدور الأحداث فيه، وهو ـ على خلاف كثير من أعماله ـ يقدمه فى تفصيل واضح: ثلاثة أو أربعة مكاتب بالية من طراز قديم... خلف مقدمة المسرح، وعلى مستوى أكثر ارتفاعًا يوجد مكتب ضخم عليه تليفون ومقعد بذراعين، والمكتب يتميز عن المكاتب الموجودة فى مقدمة المسرح. «وفى خلفية المسرح وعلى مستوى أكثر ارتفاعًا مكتب فاخر وعدد من التليفونات... ويوجد على المكتب قطيفة خضراء... وقد يكون خلاف هذا ولكن العلاقة الطبقية بين الوحدات الثلاث ينبغى أن تكون واضحة تمامًا .. والمهم أن الشكل الهرمى للمسرح يستحسن أن يكون واضحًا...إلخ».

ولا يصبح تزيداً أن نقول إن الكاتب يرى فى هذا المكتب بموظفيه هؤلاء، وعلاقاتهم

فيما بينهم وعلاقاتهم برؤسائهم، وعلاقات أولئك الرؤساء بهم، وموقفهم الواقعى صورة ونموذجًا لما يحدث فى الخارج، فى المجتمع الكبير الذى جاءوا منه وإليه يرجعون، والصعود إلى تلك القمة النائية الساحرة هو الهم الشاغل للذين فى السفح والبقاء فوقها هو هم الذين يجلسون - قلقين متربصين متخوفين متآمرين - فوقها ، وتأتى الكلمات الأخيرة فى المسرحية تؤكد هذا المعنى يقولها الموظف العجوز الذى كان ثائراً فى ١٩١٩ وقتل ابنه الوحيد فى ١٩٤٨، يقولها لحمدى وقد انقض الجميع: «اطلع السلم على مهلك ياولدى.. . لأن القلب مهم... والمشوار قدامك طويل..».

* * *

وعلى نحو من الأنحاء فإن مايثور ضده حمدى فى «المأجور» هو مايثور ضده فى «الزجاج» التى كتبت بعد يونيو ١٩٦٧، الفرق بينهما أن القطاع الرأسى الذى رأيناه فى الأولى، يتحول إلى قطاع مستعرض يضم نماذج كثيرة من الناس بلا تمييز وأن ما كان يثور ضده حمدى فى مكان عمله سيجده الآن فى بيته وفى عرض الطريق: فهو يعود يوما إلى بيته فى العاشرة صباحًا على غير توقع أو انتظار، وقد قرر شيئًا يجب أن يعمله، الآن وفوراً سيفعل ماعجز عن فعله طوال ثلاث سنوات . فى البيت يجد عملية تزييف هائلة تقودها زوجته فريدة، فى انتظار نسوان الأكابر القادمات لزيارتها، هن نسوة هؤلاء الرجال الذين ثار ضدهم فى «المأجور» ويفجر هذا الموقف العلاقة ين الزوجين ويكشف عن طبيعتها ، فهى علاقة قائمة على الزيف، وكل من الزوجين اللذين يعيشان تحت سقف واحد وفوق فراش واحد ينتمى لعالم مختلف: فريدة متعلقة «بالطبقة الجديدة» وأسلوبها فى الحياة، وحمدى يرى المنتمين لهذه الطبقة «لصوص يسرقون قوت الأطفال... عصابة بتاكل من بيت المال..» فريدة لايهمها سوى المظهر ولايعنيها إلا ما يقوله الناس عنها، وحمدى يرفض التزييف فى مظاهره الصغيرة والكبيرة، ويروح يسخر من «نسوان الانكشارية» كما يسمى زائرتها فتنفجر فريدة: «ميت مرة قلت لك ماتطولش لسانك على أحسن منك... ناس أكابر، خواجات، البيت أورباوى، والأكل

أورباوى، اللبس أورباوى، دبوس إبرة لازم يجيبوه من برة... مش ممكن يحط على جسمه قشاية من صنع مصر... ناس عايشين من غير ميزانيات». ويرفض حمدى هذا النمط من الحياة بوحشية، وهو حين يرفضه يكشف عن رسوخ قدميه فى أرض بلاده من ناحية، وعن وعيه بأن هذا النمط لو ساد فحتم « أن يضيع كل شىء وأن نصبح مستهكلين لزبالة دول حلف الأطلنطى »،ولا تأبه فريدة بهذا كله وتطلب منه أن يذهب لشراء «الجاتوه والمارون جلاسيه» هى التى ستقضى بقية الشهر وطعامها الفول، وينقلب حمدى من السخرية إلى الغضب حين يعرف أن طفلهما ليس فى البيت وأنها أرسلته لأختها منذ الصباح كى تفرغ لماتريد،ويخرج غاضبًا وحزينًا: «لوكان عرضحالجى كان كتب ألف شكوى وجواب، كان خبط على كل الأبواب... لكن أنا لا ... لازم أعمل مولد ... لازم انفعل ...» هو- إذن - كاتب، وقد قرر اليوم فقط - أن يكتب رسالته أو شكواه، قرر هذا فى الصباح حين رفض إطاعة أوامر رئيسه لأنها ليست فى صالح العمل، ولا فى صالح الناس .

المشهد الثانى - ونص المسرحية المطبوع مشهدان فقط - يعرض لحمدى خارج بيته وعمله ، وسط جماهير الناس هو: فى شارع جانبى إلى جوار الأوبرا - التى كانت - حيث يجلس ثلاثة من العرضحالجية سيختار أحدهم ليكتب له شكواه، ويرتاب الرجل فيه حين يطلب حمدى منه أن يترك السطر الأول دون عنوان، ويتجمع الناس حولهما ، ويأتى رجل البوليس فيستخرج قلما من جيب حمدى، مما يزيد من ريبة الناس فيه، فيندفع إلى مونولوج طويل ، يهاجم «الفتارين» ومنه تعرف ما يعنى بها : إنها كل شىء زائف، كل شىء لا يصدق ظاهره وباطنه، كل نتاج حضارة مريضة همها أن تخفى القبح والعفن، كل المحلات التى تحول الجنس لسلعة مغلفة وملفوفة تعرضها فى واجهاتها ، كل الارتباطات المصنوعة بين رجال ونساء يتبادلون الزيف والمصالح، كل مدخنى «الكنت» الذين يفخرون بأنهم «غاويين» أمريكانى كل المديرين الذين يثبت انحرافهم فيرقون لتولى أعمال أهم وأخطر، مديره هو بالذات الذى فجر الأزمة من البداية، لكن الجمهور

يسيء فهم ما يقول حمدى، ويهم بالفتك به، حين يدخل «فتوة الحى» ويدور بينه وبين حمدى والجمهور حوار طويل متفجر، ينتهى بأن تتأكد ريبة الناس فيه، ويهم الفتوة بالأخذ بخناقه.

تحت وطأة القهر الخانق، تحت وطأته فقط، ينفجر حمدى فى مونولوج من أهم المونولوجات فى مسرح ميخائيل رومان كله، وأكثرها حيوية وحرارة يذكر فيه الجمهور بتاريخ القهر الذى عاناه، والنضال ضد القهر، فقد أتى على مصر حين من الدهر تحولت فيه حياة الفلاحين وعملهم إلى شوارع لامعة وقصور باذخة ودار للأوبرا من أجل تحقيق نزوات خديو مجنون مخرب، يريد أن تصبح مصر «قطعة من أوروبا» (تذكر الحوار حول نمط الحياة الأورباوى)، ثم يستفزه ويستثير حميته حين يذكره بصور نضاله ضد ممثلى القهر: «ياللى ضربتوا بونابرت فى الأزهر والحسين والمغربلين وخط الأزبكية وبركة الفيل... رحتو فين؟... ياللى صبيتهم المدافع والدانات فى سوق السلاح والحمزاوى... رحتوا فين؟... ياللى طردتوا فاروق ابن السلالة الخديوية وضربتوا الباشوات... والخواجات.. رحتوا فين؟...» وتدخل فريدة وحمدى فى قمة غضبه، واحداً من كتلة بشرية متفجرة وملتهبة، فينقض عليها بقسوة، ويفضح الزيف الذى تعيش فيه، وينزع عنها شعرها المستعار، وينفجر فى شراسة: «جميع جدعان العرضحالجية فى بر مصر كله يكتب: الدمارللفتارين، حطموها يارجال، حطموا الفتارين اللى بتخفى وراها الدمامة والعفن..» ويلقى المسئولية على الجميع دون تمييز، والعنوان : إلى كافة عموم أهل الوادى... لازم عموم الخلق تجهز فورا.. بكرة يوم الانتصار ». نهاية مصنوعة وفاترة. فى النص المطبوع: يستدير حمدى إلى فريدة، وقد خلا المسرح إلا منهما فيناجيها ويسترضيها ويعينها على النهوض، هما معًا، سيظلان معًا، يواجهان كل شىء معا، ويجنبان أطفالهما الدموع التى ذرفاها، ويلتقط الباروكة الملقاة على أرض المسرح ويقدمها لها، فترفضها لأنها لم تعد بحاجة إليها، ويخرجان معًا ببطء من المسرح.

والتاريخ الذى يمليه حمدى للعرضحالجى هو ١٧ أغسطس ١٩٦٧: آه ... تلك

الشهور المثقلة باليأس والإحباط والمرارة، وقد تكشفت حقيقة الأكذوبة ، وتهاوى العملاق الخرافى، وخرجت جماهير المصريين هادرة تطلب التغيير فى الداخل وعلى الحدود ، وحين قدمت المسرحية فى أوائل ١٩٦٨ كانت مظاهرات الطلبة قد خرجت إلى شوارع الإسكندرية تذكر النظام وسادته بشيء كانوا قد نسوه تمامًا منذ حسم الصراع على السلطة قبل أربعة عشر عامًا: إن للشعب المقهور بالأجهزة رأيًا ، وإنه يستطيع أن يتظاهر من أجل إعلانه، وانفجرت طلقات الرصاص تصيب المتظاهرين، وشرع النظام فى إجراءات جديدة هادفة لاحتواء ما حدث، وإحكام القبضة كى لا يتكرر حدوثه.

فى هذا المناخ الملتهب من جانب، والمتربص من الجانب الآخر، عرضت «العرضحالجى» وقد اختار مخرجها عبد الرحيم الزرقانى ـ أن يستبعد تلك النهاية الفاترة، وينهى العرض مع نهاية المونولوج، والحشد كله على المسرح،وكان حمدى غيث بقوامه الممتلىء وصوته ذى الرنين ـ يلعب دورحمدى ، بفهم ووعى ومشاركة وإحساس بدلالة كل كلمة، وسيطرة على كل مفردات الأداء، والجمهور يستجيب بحرارة حتى أن المونولوج الأخير كان يقاطع بالتصفيق فى كل مقطع من مقاطعه، ويظل التصفيق يدوى دقائق بعد كلمات النهاية.

ببساطة لم يتحمل النظام المثخن جرعة الإثارة والتحريض فى العمل ، فكان تدخل وزير الثقافة ـ بناء على تقارير أجهزة الأمن التى تخوفت من إمكان قيام مظاهرات فى قلب القاهرة ـ ليأمر بإيقاف العرض ، رغم النجاح الفنى والإقبال الجماهيرى، ومنعت الرقابة ـ التى أعيد فرضها على الصحف والمطبوعات بعد يونيو ١٩٦٧ ـ نشر أى كلمة عنه، وكانت هذه بداية سلسلة متصلة الحلقات من إحكام قبضة الرقابة على الأعمال الفنية، امتد ـ فيما يتعلق بالمسرح ـ لأعمال أخرى لميخائيل ومحمود دياب ويوسف إدريس وآخرين، ومن ثم أصبحت المحاذير الأمنية عاملاً يراعى فى الأعمال الفنية أكثر مما تراعى القيم والاعتبارات الفكرية والفنية . وكان هذا التربص من بين أسباب انهيار المسرح المصرى من ذلك التاريخ.

وتعلم ميخائيل درسًا هامًا: إن بوسعه أن يطرح قضيته، وأن يعبىء ويحرض دون

مباشرة، وعن طريق شخصيات تسقط اسماؤها لتبقى دلالاتها، وليحط العمل كله بجو من الغموض بحيث لاتتكشف دلالاته بيسر، وليجعل دعوته للثورة والعنف مخفية وهوينتقل من الخاص إلى العام، من الواقع المصرى المعاصر إلى واقع الثورة المعاصرة فى العالم الثالث كله.

وهكذا.. عمل ميخائيل مع كرم مطاوع، وصاغا معا عرض «ليلة مصرع جيفارا» ليقدم فى العالم التالى. ولابد من الإشارة هنا لدور كرم فى صياغة «نص العرض» فمن المعروف عن هذا الفنان المسرحى أنه لا يطيق الالتزام بحرفية «نص مكتوب» لكنه يعتمده كمادة صالحه لإعادة الصياغة بالحذف والإضافة والتقديم والتأخير. هذا من جانب، ومن الجانب الآخر فهو «حرفى» ماهر، يستطيع استخدام كل مفردات العرض المسرحى بكفاءة واقتدار: الخشبة بمستوياتها المتعددة وعمقها وسقفها، الإضاءة بإمكاناتها غيرالمحدودة وحركة الممثلين: فرادى وتشكيلات وجماعات، الموسيقى والصوت الإنسانى: مغنيًا ومنشداً ومردداً، ألوان الثياب وألوان الستائر، تكتيك العرض السينمائى أو «السلويت» وبعد هذا كله: إمكانات الممثلين الجسدية والصوتية.

كل هذا استخدمه كرم مطاوع ووظفه جيداً فى «ليلة مصرع جيفارا» فجاء العرض عملاً باهراً ومثيراً: يطرح - من خلال شكل غير معتاد على المسرح المصرى - قضية الثورة المحاصرة فى العالم الثالث، ولأن النقد المسرحى - فى التحليل الأخير - محاولة للإمساك بلحظات مراوغة، عصية على التثبيت، تنطفىء بعد الستارالأخير، لايبقى أمامنا غير استنطاق النص المطبوع الباقى، ومحاولة استرجاع الصورة مسترشدين بأهم الكتابات التى تناولت العرض، والذى لايزال عند الكثيرين - وأنا منهم - واحداً من أفضل عروض المسرح المصرى.

فى حانة كوستا يدورالحدث، وزمانه ليلة قتل جيفارا فى أحراش بوليفيا، ذلك الصيف القائظ، صيف ١٩٦٧، لكنها حانة غيرمألوفة، فكوستا لا يقدم الخمر، بل يقدم الذكرى، وهو ليس ساقيًا لكنه راوية معلق على الأحداث، وزبائنه كذلك ليسوا ناسًا

من الناس ، لكنهم تجريدات ورموز: فهذه المرأة هى الحبيبة، والأم، والوطن، والأرض، وهذا جليسها القرصان الذى نهب كنوز الأرض بمدفعه، وهو أودلف هتلر، وهويهوذا الاسخريوطى،وهو المستعمر فى آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهو القوة القاهرة التى تبذر الشر والعنف وتحرض على القتل وتمنح الثواب وتوقع العقاب ، وهذا البغل ابن الأرض المقهورة الذى يتحالف لصالحه - مع قاهرها ومن أجله يقتل أخاه ومواطنه ، هو الرجل الأسود والأصفر الذى يتعاون مع المستعمر المحتل وهو الموزع أبداً بين حبه للمرأة - الوطن وارتباطه بالغاصب والمستغل. وفى مواجهة هذين يقف الفتى: هو جيفارا، وهو مطلق البطل، وهو الشهيد، الذى يقتل دائمًا ثم يبعث من جديد، ينبهنا كوستا - قبل أن يبدأ هؤلاء إعادة تمثيل الرواية - أن خمره قد شرب منها الطغاة والأبطال : هتلر ، والأساقفة الذين حكموا على «جان دارك» بالإعدام، كما شرب منها سارتاكوس وأخناتون، واجا ممنون، ولا ينسى أن يقول لنا «فى وسط الخلق رجال أبطال، الواحد منهم جيش بحاله... الواحد منهم بالحزم والإصرار يغير التاريخ.... » وهم سيروون لنا كيف بدأت الحكاية،و ولماذا كان حتمًا أن يسقط الشهداء.

البداية كانت حين عرضت المرأة - الوطن للبيع فى المزاد، واحتدم الصراع عليها بين البغل وجليسها، لنقل : بين الرأسمالى المحلى والاستعمارى الأجنبى، ووقف الفتى والأهالى وراء ابن بلدهم الذى لم يكن قد أتم تحوله بعد. وحين تعجزهم المنافسة بالمال يقترح أحدهم أن يكون الدفع بالدم، هنا يكشف جليسها عن قوته القاهرة ممثلة فى قطعة هائلة من الذهب كأنها جبل صغير... «الأنوار تنكسر على جبل الذهب.. البغل أول من يتحرك نحوها ..» وحين يطلب منه جليسها قتل الفتى يتردد فى البداية، لكنه يلتقط الحبل كى يوثق يديه ويخنقه فى النهاية.. ويتحول الفتى ليكون باتريس لوممبا مرة ويسوع المسيح مرة، وقبل أن يمضى لمصيره لا يملك إلا أن يعبر عن دهشته: «غريبة... بعد دا كله، بعد كل العرق والسنين والمعارك والدمار... لابد من الهزيمة، لابد من الاستشهاد ... لابد من الدم... لازم فيه خطأ .. لابد خطأ فينا أو فى الكون.. »

ويتدخل كوستا لينبهنا إلى ضرورة أن نذكر العالم الثالث الذى نعيش فيه «العالم المعذب الشهيد... محط الثورات... فى أكثر من مكان سحق الثورة ودفنها فى مقبرة بلا نصب تذكارى»أما عن جيفارا فيقول إن أحدا لايعلم حتى الآن ماحدث فى تلك الساعات التى تلت عثورهم عليه، «لكننا نعلم علم اليقين أن القاتل المأجور اندفع نحو البطل وأطلق عليه من مسدسه تسع رصاصات استقرت جميعا فى صدره النبيل... وأنهم قطعوا أصابعه أو كفيه جميعا وارسلوها للبنتاجون» وبالتالى فإن ما سيحدث فى الفصل الثانى لم يحدث أبدا فى الواقع.

فى هذا الفصل الثانى لا يعود البغل طرفًا فاعلاً، وهو مجرد تابع أو خادم لجليسها ، والصراع الآن يدور بين الفتى والمرأة من جانب وجليسها من الجانب الآخر. فالثورة قد اشتدت حتى أرغمته على أن يتدخل بنفسه، وأن يقتل بيديه لا بيد عميل من الأهالى، ثم يأتى انكسار مدهش حقًا داخل جليسها : فهو زوج وأب ويريد أن يعود لأولاده ولايريد أن يقتل أحداً، يقول هذا صادقًا لا ساخراً ولا مخادعًا : «ياويلاه... اللعنة تنقض على رأسى وتطاردنى فى كل مكان ... ولو قدرت لى الحياة ورجعت لأولادى.. كل ما أبص فى عينهم أتذكر.. ولا أمل لى فى الثقة ولا الاطمئنان قدر ومكتوب... وهو ساب وطنه وجه هنا وهو عارف النهاية... عارف المصير.. لكى يتحقق المكتوب... كى تتحقق اللعنة... كى تتحقق إرادة رب الجنود»... ثم يتساءل: «أيهما يتعذب أكثر: القاتل أم القتيل؟ هو أم الفتى»؟ ويعلق كوستا بأن عذابه حقيقى وأنه لايبالغ فى التعبير عنه... قدر مايدهشنا هذا الانكسار يدهشنا كذلك انكسار مماثل يتمثل فيما تقوله المرأة عن لاجدوى النضال: «هل حياة الإنسان النهارده أحسن من زمان؟ هل كل الأهوال والحروب والثورات جابت نتيجة؟ كل النظريات والأفكار والضجيج اللى مالى الدنيا من ميت سنة، ما نتيجته حتى فى الأماكن اللى انتصر فيها؟ لاشىء، الاستبداد هو هو والظلم هو هو، لا تقدم..»

لنحتفظ بملاحظاتنا حول هذا الانكسار فى الشخصيتين الرئيسيتين، ولننظر لحظة نحو

شخصية الناسك التى تقدم لنا فى هذا الفصل وحده (قدرما أذكر.. أعتقد أن المخرج قد استبعدها من العرض) والذى لايفعل شيئًا سوى التحريض على جليسها ودمغه بكل اللعنات التوراتية والانجيلية: «يا أحبائى... احذروا الدجال... تنين التوراة بسبعين ذراعًا وسبعة رءوس ..مثلث اللعنات عدو الله... ربيب الحيات ابن الأفاعى...الخ، ويطلب من الناس ألا يسلموا له الثورى العظيم..«ذلك الذى تخلى عن تاج النصر وكرسى الحكم وجاء وحده ولا يحمل إلا كتابه وفى منديله رغيف خبز، وفى وجهه سلام، وفى عينيه حب..» وحين تطلق عليه النار يلتقط الفتى عصاه، ثم يأخذها خادم هو الذى سيظهر بعد ذلك ناسكًا، يبكى الفتى قبل أن يسقط بكلمات القاموس ذاته «يا أحبائى ... اخرجوا إلى أركان الأرض الأربعة وبشروا باسمه.. ابن الانسان... من عاش من أجلنا..ومن أجلنا جميعا..مات.. ليكن بينكم وبين العجل الذهبى قتال حتى الموت..وداعا يا أحبائي... أحبوا بعضكم بعضا..الخ»

غير أن الفتى قبل أن يسقط يضرب جليسها بلفة الحبال ضربة قوية، وتلتف الحبال حول وجهه، فيصرخ ويخرج من المسرح، فى اللحظة نفسها تطلق الرشاشات من كل الأبراج لتصيب الفتى الذى يتساند كى يقول لنا : لاتساوموا، إن العبودية لن تنتهى من العالم بمعجزة.

وفى «الايبيلوج، الأخير يدعو الفتى إلى الثورة بالعنف، لكنها تتخذ ـ فى دعوته تلك ـ مظهراً وبائيًا مخيفًا: «أنا وأنت والملايين... بكل العنف اللى تعرفه الجرذان والطاعون... ملايين الملايين بالجذام... بالوجوه الضائعة، بلا أنوف ، بلا شفاه، بلا جفون، بالأيدى البيضاء كقطع من جليد... بلا أصابع ، بلا بصمات، بعيون رهيبة صامتة كعيون الذئاب كعيون الضباع ، كعيون الثعابين، الملايين خارجة للانتقام..»

ما أبشع الصورة التى يرسمها ميخائيل رومان للثورة التى يدعو إليها ويحرّض عليها!

فى الدراسة التى كتبتها عن عرض «ليلة مصرع جيفارا» التفتت الدكتور لطيفة

الزيات إلى تلك التناقضات التى تثقل النص وترهقه، وأرجعتها إلى الخلط بين مفهومين للثورة: «مفهوم ناجح للثورة، من حيث هى ثمرة أرض بأكملها وشعب بأجمعه، وكفاح دائب ومستمر لهذا الشعب لتحقيق التحرر من الاستعمار والاستغلال، ومفهوم آخر يحصرها فى نطاق التمرد «الرومانسى» الفردى، هذا الخلط على المستوى الفكرى أدى لخلط آخر - على المستوى الفنى - بين المستويين الواقعى والرمزى... » وينطوى هذا الخلط بين المستويين الرمزى والواقعى على خلط بين مفهوم جماعى للثورة ومفهوم فردى لها . والفرد وفقا لهذا المفهوم هو محرك البشر، وصانع الثورة أو قاتلها وخائنها ، ويبلغ هذا التصور الفردى الذى يرتبط أشد الارتباط بالتمرد الرومانسى قمته فى ارتباط مع الفتى أو الشهيد، فهو الفرد الأوحد ، العظيم فى وحدته، العظيم فى عزلته، الذى يحارب ويموت دون أن ينجده أحد، والذى يذهب موته بلا فائدة.. ولعل الكلمات التى تشير فى آخر النص إلى الفتى تلخص التصور لحياته ونضاله ونهايته ومعنى هذا النضال «سفك دمه دون فائدة، أهدر دمه ولم يكن هناك أحد..أبداً لم يكن هناك أحد» والعرض فى كلياته وجزئياته يتغنى بنفس المعنى فى نفس الاتجاه[٨].. »

مرة ثانية: لنحتفظ بما بقى من ملاحظات عن أبطال ميخائيل رومان لنستكمل التعرف إلى من بقى منهم. وسنختار واحدة من ذلك القسم الذى ينحو منحى «رمزيًا» أو «تجريديًا» خالصًا، ولتكن «الوافد». هنا - كالمألوف فى هذه الأعمال، يفقد الأبطال أسماءهم وملامحهم الواقعية، فهذا الوافد. سنعرف فيما بعد أنه حمدى نفسه، يصل إلى مكان بياضه لامع ومصقول، به هذه النظافة المعقمة غير المريحة،وبه كذلك أجهزة ورسوم بيانية متناثرة هنا وهناك، ويختار مائدة ليجلس إليها ويتهيأ لتناول طعامه، ويمنى النفس به فهو جائع مرهق، ثم يأتى «المندوب» ومن الحوار بينهما يتضح أن المندوب يعرف عنه كل شىء: «أعرف اسمك واسم أبوك واسم أمك.. أعرف سنك كام سنة وبتشتغل ايه وبتسهر فين، أعرف محل اقامتك ومخلف كام عيل ومراتك اسمها

(٨) د. لطيفة الزيات «ليلة مصرع جيفارا» مجلة المسرح مايو ١٩٦٩

ايه؟ واتجوزتها ليه وازاى وامتى... الخ» ويعرض عليه أن يعمل معهم فى اللوكاندة ويغريه بهذا العمل، ثم يتركه ليأتى الجرسون أو الخادم، ليطلب منه ترك المائدة التى جلس إليها وينقله لأخرى، ويروح الوافد يتشهى الطعام الذى يطلبه، ويكون مما يطلبه.. « ديك رومى بالغ سن الرشد ومحشى جوز ولوز وبندق وفريك.. إنما مرة طلبت ديك جالى الديك محشى ورق، ورق جرايد وكتب ومجلات... والله لقيت جواه «الكومينست مانيفستو..» صرخت.. بلغت عنه ولا فايدة ومع أنى برىء أخذونى على الزنازين الحديد.. وثلاث سنين ياولداه ما شفتش فيهم نور الله.. غير الضرب والإهانة والبهدلة..» ويقاطع الخادم تدفقه بسؤاله عما إذا كان لايريد أن يأكل «باللستة» مثل الآلاف الآخرين.. «يعنى أربع قزانات... كل قزان علو العمارة... ومن كل قزان غَرفة.. خضار ورز وسلطة وفاكهة وحتة لحمة. الألوف بياكلوا كده، كل واحد زى التانى..» الممتازون فقط هم الذين لهم حق الاختيار، ثم يتحول الحوار إلى تحقيق عنيف ودقيق يجريه الخادم ويثبت فى نهايته أن الوافد اسمه ليس فى الدفاتر، ويطلب منه القيام معه لإنهاء بعض الاجراءات الشكلية، وينصحه بالاقتصاد فى الكلام، ويخرج الخادم ليدخل «المسئول» الذى يتعرف على الوافد، ويروحان معًا يسترجعان ذكرى نضالهما القديم، حين كانا يشاركان فى مظاهرات قصرالنيل، ويندمجان فى ذكريات النضال ويهتفان بسقوط الخونة.. بعد هذه المظاهرة المرتجلة، بتعبير الدكتور على الراعى[9].. يهبط حماس المسئول فجأة ويتذكر ما جاء من أجله، وهو أن يستوفى الاجراءات، ويقول للوافد إن عمله الآن ينحصر فى الضغط على زر من الأزرار، وأنه سعيد بعمله هذا الذى يؤديه كل السعادة فيستفز الوافد ويندفع إلى الباب ويجيب المسؤول بأنه لن يرد على استفزازه، لأن وجوده فى اللوكاندة مشكوك فيه ومؤقت على كل حال فينفجر الوافد: «أنا موجود قبلك أنت نفسك واللى بيشغلوك.. الفضل فى وجودكم لى، أنا وحدى، أنا موجود قبلهم، قبل كل الأجهزة والمكن... أنا جذورى فى الأرض عميقة وتاريخى

(٩) د. على الراعى المسرح فى الوطن العربى، الكويت، ١٩٨٠ ص ١٥٩ وما بعدها.

طويل... أنا نبات صحراوى مناضل لا يمكن افناؤه ولا إبادته..» ويضطر المسئول لاستدعاء الخبير الذى يأتى بدوَره ليتعرف على حمدى، فقد كان بينهما ذات النضال المشترك «من عشرين سنة والألوف وراء بعضها وحوش كواسر، وأنا فوق الأكتاف من قدام فى وش المدفع، ويضيف الوافد أنه الآن..« كل ما اجى امشى فى شارع ألاقى فى الشارع زحمة.. اضطر ادور على حارة أمشى فيها عشان أوصل.» ويفاجئه الخبير بسؤال عن اللوكاندة، ويقول إن عمله هو أن يضغط على زرار هنا وهذا عمله، «ومفيش عمل حقير وعمل جليل، كل عمل يعمله الإنسان عمل جليل، ولا فضل لعمل علي عمل على الإطلاق»، وحين يتبين الوافد أنه دون أن يستكمل الخبير الإجراءات المطلوبة، ويقدمها للآلة، فلا وجود له، ولا طعام ولا مخرج، ينفجر فى مونولوجه الأخير: «أنتم كلكم عبيد... نكرات ... مخلوقات بلا مواهب بلا أطماع ولا أحلام... وكل اللى بتعملوه ما بيهمنيش، أعظم منه بيت فى قصيدة أو أغنية فى فم بكر أو وردة همجية فى البرارى، أنتم وكل الآلات والأجهزة والمعدات كلكم علامة على تدهور العصر... لايوجد ماهو أجمل من محراث فى يد فلاح فرعونى قديم، ولا أحلى من مغزل صوف فى يد كهل أشيب الشعر، وكل الجمال فى السواقى الناعية والنخيل الحزين فى الدروب الضيقة والعجائز متشحات بالسواد كأنهم فى جبانة فرعونية... وأنا وحدى ...» ويسمع الوافد - وهو فى قمة تأجحه - صوتًا يسأله نفسك فى إيه؟ فيصرخ : «مش عاوز أموت.. لا ..لا ..»

ويلفت النظر فى بطل الوافد أولاً ماضيه «النضالى» فقبل عشرين سنة (يعنى ١٩٤٥/ ١٩٤٦) كان يقود المظاهرات فى ميدان قصرالنيل، وتؤكد الكلمات التالية مباشرة عن الخونة، وأول اسم فيها إسماعيل صدقى، أنه يعنى تلك الفترة التى التمعت ثم خبت كالشهاب فى ١٩٤٦، وأنه قضى بعدها عشرين عامًا لا يعرف له طريقًا، تضطرب خطاه وتتشابك فى أقدامه السكك ويلوذ بالطرق الجانبية والفرعية والخلفية كى يصل، فى الوقت الذى عمل فيه رفاق نضاله القدامى فى اللوكاندة وتم تزييف وعيهم

بحيث أصبحوا يعتقدون أن ما يقومون به من ضغط على الأزرار هو أهم الأعمال، حتى الفتاة التى كانت معجبة به تعمل معهم، وقد تزوجت واحداً منهم وهى تعيش راضية عن حياتها كل الرضا.

ويلفت النظر فيه ثانيا دفاعه عن التخلف باسم الجمال، حين يرى الجمال ـ كل الجمال ـ فى المحراث والمغزل، والقبح ـ كل القبح ـ فى الآلات، بمعنى أنه لا يستطيع أن يرى الآلات من حيث هى امتداد لأعضاء الإنسان وأدوات لإحكام سيطرته على الكون والطبيعة، بعبارة ثانية أنه يقيم تناقضًا زائفًا بين الإنسان والآلة، دون أن يقف ليتساءل عن المضمون الاجتماعى لاستخدام الآلة، وقد كان حريًا به ـ هو الثورى القديم صاحب الخبرة النضالية ـ أن يدرك زيف هذا التناقض، وأن يدرك كذلك أن التجريد المطلق للنظام ـ الذى يكفل للناس مطالب حياتهم مقابل خضوعهم ـ لايمكن أن يوجد إلا في تقابل مع التجريد المطلق للفرد الذى يرفضه كذلك... «وإذا كان الصراع يدور ضد كل ماهو شمولى، أيًا كان نوعه، بغض النظر عن وظيفته الشمولية وموقفها من مصالح الجماعة أو مصالح الأفراد، فإن البديل الوحيد هو الفردية الكاملة أيضًا، أما التساؤل عن نوعية هذه الجماعة أو إمكانية استغلال الآلة الاجتماعية لصالح الإنسان، أو إمكانية «استئناس» النظام فلا محل له فى هذه «الأطروحة» التى لا يرى صاحبها إلا أقصى طرفيها الموهومين[10]»

ويلفت النظر فيه أخيراً أنه ينتهى إلى النهاية التى ينتهى إليها أبطال هذا القسم من أعمال ميخائيل رومان: بعد أن يلقوا كلماتهم فى وجه العالم يتقدمون للموت: حكمًا بارداً بالإعدام كما فى «الوافد» أوإهداراً كاملاً لإنسانية الإنسان بتحويله لسلعة يبيعها نخاس كما فى المزاد أو التتويج بإكليل الشوك، ثم التقدم للاستشهاد كما فى «الخطاب».

* * *

(١٠) سامى خشبة، مرجع سابق

وقد رأيت أن نص «إيزيس حبيبتى» ١٩٧١، يعكس ملامح من مسرح ميخائيل رومان أكثر مما يعكس أى من أعماله الطويلة الأخرى. ولعله أطول نصوصه على الإطلاق وهو - من ناحية ثانية - يفضل بقية أعماله غير المنشورة التى كتبها بعد ١٩٦٧، فمن خلال أبطاله الذين صحبناهم طويلاً، حمدى وجمالات وفريدة، يطرح ميخائيل القضية التى شغلته دائمًا: الفرد الذى يسعى سعيًا إراديًا كى يكون بطلاً بأن يواجه مصادر القهر، كى يقول «لا» ، وهو فى مواجهته تلك لابد أن يمضى لنهاية الطريق، تقول له جمالات زوجته من خمس سنوات، ولا يزالان عاشقين: «لازم تكون مطلقة، والاستشهاد كامل»... وإذا كان حمدى هنا لم يقتل أو يكلل بالشوك أو تحاصره الحراب، فإنه قد لقى دماره على نحو آخر: أهين وعذب وحدث له ما هو أهم وأخطر: تخلت عنه جمالات بعد أن انهارت الثقة بينهما، واعترف بنفسه أنه يكره نفسه ويحتقرها ويشمئز منها، لأنه زائف « وإذا كنت زائف..ايه جدوى التضحية؟ وليه ادعاء الطهارة؟ ولاهتقدم ولا هاتأخر»... وما خروجه مع فريدة - الغانية المتواطئة مع أجهزة القهر التى دمرته - سوى نهاية ملفقة أخرى من تلك النهايات التى عرفناها فى مسرح ميخائيل (وأهمها نهايتا «الزجاج» و«الحصار») ، والتى تقدم دليلاً إضافيًا على زيف البطل ، وسعيه للبطولة، لامن أجل الناس وبهم، ولا من أجل تغيير الواقع، إنما - وفى المقام الأول - من أجل البحث عن حل لتناقضات داخلية، والعمل على خفض توترات ذاتية خاصة، مطارداً - عن عمد ووعى وتصميم - صورة البطل ، وفى هذا دماره.

وواضح أن ميخائيل قد كتب هذا العمل بعد مايو ١٩٧١ (النسخة التى قدمت للمسرح القومى،تحمل تاريخ ١٩٧١/١١/٣٠). فثمة إشارات عديدة لاتحمل لبسًا حول تحديد التاريخ، وثمة ما هو أهم وأخطر، أعنى تصدي الكاتب - للمرة الأولى فى أعماله كلها - للدخول إلى قلب جهاز من أجهزة القهر قد يكون جهاز المخابرات المسئول عن أمن النظام - ومحاولة رسم أسلوبه فى العمل، والصراع الضارى بين مراكز القوة فيه، والتصفيات المتبادلة، وحبك الجرائم للإيقاع بالأبرياء واستخدام الابتزاز سلاحًا للقهر،

والتصنت والمراقبة وتسجيل الأحاديث، والسعى لمعرفة نقاط الضعف وجمع الأدلة والقرائن حولها، ووسائل إذلال الآخرين لاتخاذهم عملاء، والاستعانة بالغانيات... إلى آخر تلك الترسانة من الأسلحة القذرة التى تعرفها أجهزة المخابرات.

بل ويمعن ميخائيل فى الدخول لقلب هذا العالم، ويحاول رسم صورة للمسئول الكبير فيه وقطب الصراع فى العمل كله: ديكتاتور سحرته السلطة حتى مسخته مسخًا، وجعلته يقف على بعد خطوة واحدة من «كاليجولا - كامى»، يرى فى هتلر التجسيد الحقيقى، الألمانى والصلب، للتصور النيتشوى لإرادة القوة، ويحلم بيوم يصبح فيه القهر داخل الناس لا خارجهم، أى أن يتحول هو من قوة خارجية ليصبح قوة داخلية غيرمرئية تم تمثلها، ويرى من الضرورى أن تحدث أخطاء وأضرار، وشيانج كاى تشيك كان يقول: «خير لى أن أقتل ألف برىء على أن ينجو من قبضتى ثورى واحد» لكنه - فى أعماقه - خائف ومرتعد، يسعى للقاء المرأة التى يريد حبها ووراءه يقف حرسه الخاص شاهرى السلاح، وتبيعه المرأة لأعدائه فتسمح لهم بأن يضعوا أجهزة التصنت عليه فى كل مكان من بيتها، وحين يحاصر - ينهار ، فيخلط ويلتاث ويتفكك ويتحلل ، هو الذى كان يتبجح بأنه استطاع - فى ليلة واحدة - أن يلقى القبض على ١٨ ألف رجل، لم يفلت منهم رجل واحد.

صورة «على» فى هذه المسرحية «كولاج» صنعته أحداث وروايات عرفت وذاعت بعد ماسمى «سقوط دولة المخابرات» فى ١٩٦٧ إضافة للوجه الآخر للزعيم الذى بكاه ميخائيل رومان قبل أقل من عام (فى مسرحيته القصيرة «٢٨ سبتمبر ...» تقول جمالات - رمز مصر دون مواربة - للزعيم الراحل : «الكلمات من بقك كانت حلم... كانت أمل... كانت شدو... كانت زهر فى الغيطان... كانت ورد فى الجناين .. الخ» وعلى لسان هذا الزعيم يقول ميخائيل المسحور دائما بالبطل الفرد الخارق كُلّى القدرة، «أنا أستطيع أن أقول لكل الأشياء الجميلة كونى فتكون. لكل الأشياء القذرة بيدى فتبيد، أن أقول لكل الأكواخ كونى قصوراً فأسمع صوتها همسًا: نعم سوف أكون...» ويجعل آخر كلماته لجمالات قبل موعد رحيله إلى حيث ينتظره موكب الشهداء، وصيته

وهو يعبر للعالم الآخر «امضوا فى الطريق إلى نهايته.. اطردوا الذين دنسوا أرض سيناء المقدسة.. اضربوا أعداء الإنسان فى كل مكان.. طاردوهم، القتلة، القراصنة، الامبرياليين.. ارفعوا أعلام الاشتراكية عالية عالية حتى أراها حيثما أكون» هذا بعض ماكتبه ميخائيل رومان فى سبتمبر ١٩٧٠). بالإضافة لملامح من أولئك الجلادين الصغار الذين ارتكبوا الأهوال باسم حماية النظام من أعداء حقيقيين أو متوهمين، وقد خيل إليهم أنهم قد أصبحوا «قبضة من الصلب تطل على عاصمة المعز من وراء جبل المقطم» .. وموقف ميخائيل من هذه القضية واضح: إنه يبكى عبد الناصر، الزعيم القادر والفرد البطل، لكنه لا يستطيع أن يطيق هؤلاء الذين تصوروا أن مصر تركته وأنهم قد ورثوها ، لأنهم هم أنفسهم الذين التقينا بهم من قبل فى مسرحه: مستغلو السلطة والمناصب، زارعو الخوف والإرهاب، مزيفو الشعارات، ممارسو سوء النية، الفاسدون المفسدون.

ولا يقول لنا ميخائيل أبداً : إن الشر والفساد والظلم كلها قد انتهت لأن «على» قد حوصر وسقط وأحيط به ، فالذى أسقطه هو نظامه نفسه، النظام الذى صنعه والذى يقول عنه: «طبيعة الجهاز ما حدش آمن،،،، السرية تحيط بالجهاز كله والسرية سلاح ذو حدين، علىَّ وعليهم وعلى الكل.. والكل ضحاياه..» إنما لهذا - وللمرة الأولى فى تاريخه على المسرح - يرفع حمدى فى وجه قاهريه شعار «سيادة القانون» ، ويعنى به أن تتم كل الممارسات فى ضوء النهار، فى دفء الديمقراطية، لا فى كواليس الأجهزة التي يحكمها منطق: من ليس عميلاً فهو عدو محتمل، وأى برىء منهم بألف تهمة وإن أثبت العكس!

وفى هذا - العمل - بعد ذلك - أهم السمات الفنية فى مسرح ميخائيل رومان، وأشير بوجه خاص إلى المونولوجات التي يتدفق بها حمدى أولا، ثم على، وما يقوله حمدى فى حكايته لجمالات عن ديموستين واختياره الانتحار بدل مواجهة الإسكندر وعن القائد المصرى حور محب الذى طار فوق التلال يواجه الأعداء، وفى طليعتهم هؤلاء الذين يرفعون أعلام إله منتقم هو رب الجنود... فهنا - كما فى كثير من مونولوجات أبطاله -

يتوهج الشعر وتتدافع الصور وحشية قوية فى جمال الزهور البرية العفية.

* * *

مسرح ميخائيل رومان: البطولة فيه معقودة للبرجوازى الصغير، الساعى للبطولة عمداً، تستلبه صورة آسرة لبطل بعيد، وحيد ومعزول، لم يكتسب جدارته بالبطولة لأنه أصغى للآخرين، وتعلم معهم ومنهم ليقودهم - من بعد - فى طريق هو طريقهم بالذات، لكنه سعى إليها منجذبًا ببريق تلك الصورة التى تختلط فيها ملامح الفوضوى بالثائر بالمسيح وهو لايقود الناس من أجل خلاصهم، قدر ما يستخدمهم من أجل خلاصه هو، وما تلك النهايات المفتعلة كلها إلا لأن البطل قد وجد حلاً لمشكلته، أما مشكلة الآخرين فتبقى لهم.

مسرح ميخائيل رومان: البطل فيه صاحب تجربة نضالية تخلى عن مواصلتها ، ويبهظه شعوره بالذنب لهذا التخلى، فيندفع إلى طلب المطلق هربًا من طلب الممكن ، أو يندفع إلى هجائيات للرفاق القدامى، أو لليقين القديم، التماسًا لبراءة مراوغة.

مسرح ميخائيل رومان: البطل فيه لا يعرف العلاقة بالمرأة إلا ازدراء وتهاويم جنسية محرفة ويعذبه شعوره بالإثم لأنه قد تخطى فى علاقته بالأخت - حاجز المحارم بالنية أو بالفعل.

مسرح ميخائيل رومان: يؤكد البطل فيه دائمًا وجهه المصرى ويستدعى إلى الوجدان لحظات باهرة من نضال الانسان المصرى ضد القهر والاستغلال ، جنبًا لجنب صور قديمة وانتفاضات مدمرة.

مسرح ميخائيل رومان: وحشى عنيف، داع إلى العنف، يتألق بانفجارات لغوية وصور متدافعة حتى ليأخذ بعضها بخناق بعض.

فى جملة واحدة، مسرح ميخائيل رومان: بالكلمات الطنانة، بشعارات الثورة ينفى الثورة .

(١٩٨٦)

قراءة فى مسرح معين بسيسو :

تنويعات شعرية على لحن الثورة المحاصرة

كان طبيعيًا أن يتجه معين بسيسو نحو المسرح، وقد استوفى نضجه كشاعر: فمن ناحية كان الشعر الحديث قد شق طريقه إلى المسرح، ومهدت أعمال عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور بعض الطريق، ومن ناحية ثانية فإن المسرح يعد بلقاء حى ومباشر مع الجمهور، وهو قادر على أن ينقل الرسالة إلى دائرة أوسع من قارئى الشعر، ومن ناحية ثالثة فقد جاء معين إلى القاهرة أواخر الستينيات وأقام فيها (١٩٧١/٦٩) والمسرح المصرى وقتذاك لا يزال يعيش آخر فترات صعوده وازدهاره، فقدم عمليْه «ثورة الزنج» فى ٧٠ و«شمشون ودليلة» فى ٧١، ولقى العملان حفاوة واهتمامًا (أخرج العملين نبيل الألفى، ولعب أدوارهما الأولى عدد من أهم ممثلى هذا المسرح: محسنة توفيق، وعبد الله غيث، فى العمل الأول، ثم حمدى غيث، وسهير البابلى ونور الشريف فى الثانى)، ولا تزال مأساة جيفارا وثورة الزنج من الاختيارات المفضّلة عند الشباب فى المسرح الجامعى ومسرح الأقاليم (شهدت قبل شهور عرضًا «لثورة الزنج» فى الواحة الداخلة فى عمق الصحراء الغربية، وحين ناقشت مخرجها حول صعوبة تقديم مثل هذا النص بتلك الإمكانات وأمام ذلك الجمهور كانت إجابته مباشرة ونفاذة: أريد أن أقدم عملا عن فلسطين ولم أجد أفضل من «ثورة الزنج»).

هذا كله من جانب، ومن الجانب الآخر نستطيع القول بأن الاتجاه نحو المسرح كان أمراً جوهريًا كامنًا فى إبداع معين، فأعماله - بعد منتصف الستينيات بوجه خاص «فلسطين فى القلب» ٦٥ «الأشجار تموت واقفة» ٦٦، ثم «قصائد على زجاج النوافذ» ٦٩) - كانت قد حققت قدراً من النضج لم يتوفر لأعماله الأولى: فقلّت الخطابية والمباشرة، وأصبح الشاعر يعبر من خلال الصورة الشعرية المركبة أكثر مما يعبر باللفظة المفردة أو الصورة البسيطة، ازداد عالمه انفساحًا، ورموزه ثراء وغنى، وأصبحت العلاقة بين هذه الرموز أكثر تنوعًا وتعقيداً. وعرفت قصائده الأخيرة فى هذه الأعمال نوعًا من

البناء الدرامى تمثّل فى اختيار الشخصيات ومعايشتها من الداخل ثم التعبير الشعرى عن عالمها المستقل، المرتبط بعالم الواقع. وتمثل هذا بوجه خاص فى قصائد «الكراسة الثانية» - من مجموعة «الأشجار...» وفى قصيدته الطويلة «يوميات ملقن مسرح» ففى قصائد مثل «من أوراق أبى ذر الغفارى» و«أحلام عبد الله بن المقفع» و«الحجاج والفيلسوف الأخرس» يقترب معين من عالم المسرح الشعرى، حين يخلق شخوصه خلقًا جديداً، معبراً من خلال رؤية هذه الشخوص عما كانت تقوله قصائده المفردة وغنائياته من قبل.

ثم إن الصراع ملمح رئيسى فى عالم معين، ويمتلىء شعره بصور هذا الصراع ورموزه: صراع بين السلاطين والاجراء، بين القاهرين والمقهورين، بين الوجوه الزائفة والوجوه الحقيقية، بين الحيوانات الكاسرة والطيور البريئة، فى هذا الصراع دائمًا ينتصر المخلب والناب، ينتصر القهر والزيف، لكنه انتصار مرهون بحركة أشمل منه تستطيع أن تحتويه وتتجاوزه: «قُتلت حين قلت للأسد / تموت أيها الملك / تموت حين تسقط اليمامة الزرقاء / فى الشرك تملأ عينيك النمال، يضمر الوتد - تسحب بالحبال / يغلقون / باب ذلك العرين بالحجر / تغرس فى احشاذها / أغصانها وتنتحر / تموت بعدك الشجر / معذرة يا مولاى... إننا بشر / تنوح كالحمام تلبس السواد / ثم يطلع القمر / ويملأ الزئير من جديد قلبنا / ويسقط المطر» (أحلام عبد الله بن المقفع فى الأشجار...).

وفى هذا الصراع تلعب الكلمة دوراً رئيسًا: فالكلمة الصادقة طلقة رصاص أو طعنة خنجر، وخيانة الشعر هى خيانة الثورة، وهى تزييف لتاريخها كذلك.. وما أكثر هؤلاء الشعراء الذين يتلونون ويبدلون الأقنعة، أحصى معين عدداً كبيراً من أقنعتهم، ومن أجلهم خصص قصائد «الكراسة الثالثة» وصحبته خيانتهم طويلاً: «ونخاسنا عبر كل القرون / يبدل جلداً وحافر / ينادمه فى ليالى السهاد الطويلة شاعر/ يطارد شاعر/ ويملأ مخلاة شاعر / ويقتل شاعر. (طيور المنافى - مجموعة «قصائد على زجاج النوافذ»).

وأنت فى عـالمه لابد أن تخـتـار: إمـا أن تكون مع المصلوبين والثـوار والشـعـراء الصادقين والزنج وفلاحى بوليفيا - والبلابل واليمام والقمر والمطر وأبى ذر الغفارى وعمار بن ياسر وسبارتاكوس و(عبد الله) بن محمد وعمر المختار أو تكون مع النخاسين والخصيان والكلاب والشعراء ذوى الأقنعة وعثمان (يداه تقطعان أرض الله وهو خاشع يرتل القرآن) ومعاوية والحجاج والثعابين والجراد والعناكب وقتلة جيفارا والجلادين. فالصراع ممتد ليشمل كل المستويات: الفردى والاجتماعى والعالمى والإنسانى، ولا خلاص، إلا بالثورة، لا خلاص بالحب أو الموت أو اليأس. الخلاص بالثورة - الفعل والثورة - الكلمة. فى الثورة تتحقق كل إمكانات الثائر، ويبقى خائن الثورة يدمى وينزف خوفه وجراحاته. وحين يتحتم أن تسقط مقتولاً فبوسعك أن تغنى: السيف نديمك، ونطعك تحت الرأس، ذلك أن الثائر لا يلقى ثورته والشاعر لا يبيع جبهته، وحين يصبح الصمت موتًا فما أجدى أن تقولها وتموت. لا مهادنة ولا حلول تأخذ من كل شىء بطرف، فما أكثر مما يتخفى أعداء الثورة بين صفوف الثوار. وما أسهل أن يتلون الشاعر بعد أن يبيع كلماته، وما أكثر الصور التى يتخذها الثائر الذى تخلى «السيف انكسر وما ضاجع غمدين / مت بين الجبلين / لم تشعل نارين ولم تسلك دربين / لم تطرق بابين / طائرك الميت فى كفك / ما غرس المنقار بكفين» (الوجه الآخر للشجرة - الأشجار .. ..)

رؤية الصراع هذه تشمل ملمحًا هامًا فى عالم معين هو الإحساس بالغربة، فهو يعبر فى بعض أعماله (خاصة مجموعة «فلسطين فى القلب») عن لون واحد من الغربة: غربة الفلسطينى بعيداً عن الوطن، لكن هذا الإحساس سيذوب بعد ذلك فى إحساس آخر أشمل وأكثر رحابة : غربة الوجه الحقيقى بين الوجوه الزائفة، غربة الكلمة الصادقة بين الكلمات الكاذبة، غربة الشاعر بين الخونة والسماسرة والنخاسين والمساومين.

على كل مستويات الصراع إذن ثمة مقهور يبحث - خلال الثورة - عن خلاص، الصراع دائم ومتجدد، لكن نتيجته ليست جامدة أو نهائية، ليست واقعة فى أسر تفاؤل ساذج أو تشاؤم عدمى: الأبيض مطارد دائمًا مثل غزال تقفوه كلاب الصيد، قد تدركه

(وهى تدركه بالفعل فى معظم الأحيان)، لكن غزالاً آخر لابد سيجىء لاتدركه كلاب الصيد: «اسقط كالتهم البيضاء / اسقط كالتهم السوداء / كن إن شئت زجاجًا أو إن شئن جليداً / لن تصبح أبداً عاجًا أو رخامًا / ستذوب / والسكين بصدرى ستذوب / لست المتهم وراء القفص / ولكننى أتهم الآن .. (ثلج.. ثلج مجموعة قصائد على زجاج...).

* * *

هذا ما عنيته بأن التوجه نحو المسرح كان أمراً كامنًا فى إبداع معين الشعرى وكانت «مأساة جيفارا، ٦٩» مسرحيته الطويلة الأولى.

وما أن سقط جسد أرنستو - تشى - جيفارا (٢٨ / ١٩٦٧/٩) فى أحراش بوليفيا حتى رفع الشباب الثائر فى شرق العالم وغربه صوره وأعلامه وشعاراته، وأصبح ملهمًا لعديد من الحركات الثورية، ومادة لعديد من الأعمال الفنية على السواء.

أرنستو تشى - جيفار: الطبيب، المقاتل، قائد الرجال، المنظّر العسكرى والثورى، رجل الاقتصاد والصناعة، السياسى، الدعائى، السفير، كاتب اليوميات والمذكرات. أرنستو - تشى - جيفارا : «أكثر الرجال اكتمالاً فى هذا العصر» - كما وصفه سارتر - ماذا بقى منه ليلتحم بتيار الثورة فى العالم، ويصبح رمزاً متألقًا من رموزها، وماذا بقى منه لنا: نحن المتخلفين نبحث لبلادنا عن مكان فى العالم، ثم ماذا بقى منه للثائر الفلسطينى / بعد حزيران؟

أرنستو - تشى - جيفارا: ما أشد حاجتنا اليوم - ونحن نعيش ذروة موجة من موجات الثورة المضادة - لأن نسترجع الدرس الذى قدمه بحياته - قبل أن ننظر لمأساته كما كتبها معين، ولعل خيطًا واحداً ينتظم كل وجوه حياته منذ البداية: الرغبة فى قهر العقبات ومقاومة صور الضعف والعجز. بدأت هذه السمة تتضح أولاً فى صراعه ضد مرضه الخاص: كان تشى مصدوراً لكنه كان رياضيًا كذلك وكان رحالة طاف معظم دول أمريكا اللاتينية، ولعبت هذه الرحلة المجهدة دوراً هامًا فى تحوله من طالب طب إلى ثورى، حين رأى الناس فى قارته غارقين فى الجوع والفقر والمرض، «تبينت أن هناك

شيئًا أعظم من إحراز نصر فى علم من علوم الطب، هو تقديم العون لهؤلاء الناس»، الدرس الثانى: أنه يستطيع أن يعيش على الحد الأدنى من كل شىء، الدرس الثالث: أنه استطاع أن يوحد نفسه بعذاب قارته المقهورة الممزقة. فى ٥٣ أنهى دراسة الطب، ومن بوليفيا - التى زرعت فيه بذور الثورة وقتلته بعد أربعة عشر عامًا - إلى جواتيمالا إلى المكسيك كان تشى - مثل طفل منقاد نحو الشمس - ينجذب نحو الثورات التى تهب، لتنطفىء أو تتخبط أو تخمد، كان يشارك فى النضال ويتعلم، وفى مدينة المكسيك - فقيراً شبه جائع - أقبل على قراءة الأعمال الكاملة لماركس ولينين و«طابور طويل من المفكرين الماركسيين» وتهيأ كل شىء فى حياته للقاء فيدل كاسترو وللقتال معه. إن الدراسة والممارسة والجوع جعلته مشروعًا ثوريًا، ولكى يبقى ثوريًا كاملاً كان بحاجة لثورة جديدة.

وبدأت أسطورة «السييرا مايسترا» والرجال الملتحين، هذه الشهور الخمسة والعشرون - منذ بدأ الثائرون قتالهم حتى دخلوا هافانا - هى أهم الفترات فى حياة جيفارا. قبلها كان مجرد مثقف من المدينة، مصدور وكيشوتى، يعتبر نفسه ثوريًا لأنه طاف بأمريكا اللاتينية، وقرأ ماركس وانجلز. وبعدها أصبح جيفارا منظمًا ومفكراً وخبيراً فى التكتيك وواحداً من أكثر المقاتلين جسارة، وكذلك واحداً من أهم الرجال فى كوبا الجديدة : عليه أن يضم - فى نسيج نظرىٍّ واحد ومتماسك - أيديولوجية الثورة.

هذه الشهور الخمسة والعشرون تجد تسجيلها عند جيفارا على مستويين: مذكراته من ناحية وكتابه عن حرب العصابات من الناحية الأخرى. وسرعان ما اكتسب هذا الكتاب أهمية خاصة عند ثوار العالم الثالث: أنه يقودهم خطوة فخطوة على طريق الثورة ويقدم لهم هذا الأمل الرائع: إن ما حدث فى كوبا يمكن أن يحدث فى أى مكان من العالم، وإن الثورة ليست بحاجة لقواعد جامدة لكنها بحاجة لبؤرة ثورية مسلحة، ذلك أن الثورة تصنع نفسها بنفسها. والصورة التى يقدمها لمقاتل حرب العصابات أقرب ما تكون لصورة قديس أو كائن سماوى هبط وسط الأحراش أو على قمم الجبال، فيه شىء من «روبن هود» وشىء من المنقذ والمخلص، إذا أضفنا ملامحه الخلقية والثقافية والجسدية

رأينا صورة تناقض الصورة التقليدية للثائر المقاتل التى ترسمه «وحشا صاحب قضية».

وتتضح أهمية الدور الذى لعبه تشى فى نظام كاسترو من حقيقة مؤكدة هى أن التأريخ للسنوات الست التى عاشها فى كوبا (٥٩ - ٦٥) هو بالضبط التأريخ للثورة الكوبية، وحين وصفه سارتر بأنه «أكثر الرجال اكتمالاً فى هذا العصر» كان يعنى أن تشى كان يقول أفعاله ويفعل أقواله على نحو يجعل منه هو ومجتمعه معبرين عن الشىء نفسه. ثورة كوبا مرآة لتاريخ شى جيفارا: ما أخذته وما تفردت به، وما حققته، وما فشلت فيه، وحين كان شى يحاول أن يشكل الثورة ويجعل لها ملامحها كانت الثورة تفعل فيه الفعل نفسه، وبقيت كتاباته وأفعاله مؤثرة فى تاريخ كوبا فى ستة أوجه: الزراعة والصناعة والنظام المالى والحوافز المعنوية والوعى الثورى والعلاقات الخارجية. وفى ممارساته جميعًا لم تكن الماركسية عنده نظرية جامدة، بل جدلاً حيًا للإنسان والتاريخ، والإنسان عنده هو الكائن غير الضعيف الذى يتميز مسلكه عن الآخرين، فيعمل من أجل خير الجميع، لا من أجل بذل جهد أقل، وينمى حساسيته وضميره الثورى «حتى أنه ليحس بالقلق إذا اغتيل مناضل فى ركن بعيد من أركان العالم ويبتهج إذا ارتفع علم جديد من أعلام الحرية فى ركن آخر»... عند شى جيفارا... تتطابق كلمتا الإنسان والثائر وتعنينان الشىء نفسه. وهذا هو الضمير الثورى.

هذه كانت آمال شى ونواياه ودوافع ممارساته، ولكنه سرعان ما تبين عسر تحقيقها. حتى فى كوبا، لم تكن الجنة قريبة المنال؛ وهو لم ينقطع يومًا واحداً عن الحياة فى ذكريات «السييرا - مايسترا» وظل المقاتل متحرقًا للقتال، متهلفًا على لحظة الخلاص تلك؛ لأنه حين يحرر غيره فإنما يحرر نفسه. وهكذا.. فى ٦٥ ترك شى جفارا كوبا ليعمل مقاتلاً من أجل الحرية، وكان خطابه الأخير - الجزائر، فبراير (شباط) ٦٥ - دعوته الأخيرة للعمل قبل أن يبادر هو إليه: «ليس ثمة حدود فى هذا الكفاح حتى الموت، ونحن لا نستطيع أن نظل لا مبالين حيال ما يجرى فى أماكن أخرى من العالم، لأن كل نصر لبلد من البلاد على الامبريالية هو نصر لنا وكل هزيمة لأمة من الأمم

هزيمة لنا...» ورغم أن الشهور الثمانية عشر التالية من حياته يسودها بعض الغموض إلا أن من المؤكد أنه حارب فى الكونغو، وعاد سراً إلى كوبا فى خريف ٦٦ - ثم تركها ليبدأ رحلته الأخيرة إلى بوليفيا تتخايل لعينيه صورة بوليفار، محرر أمريكا اللاتينية، وحلم بأنه قادر على أن يفعل أكثر مما فعل بوليفار : أن يوحد هذه البلاد الضائعة المقهورة فى كتلة اشتراكية واحدة. وأثناء إعداده لحملته أرسل رسالته الأخيرة التى قرئت باسمه أمام مؤتمر تضامن شعوب القارات الثلاث (هافانا - أبريل - نيسان ٦٧) وفى سطورها الأخيرة جاءت النبوءة : «لن يهمنا، بعد، أين يفاجئنا الموت، فمرحبًا به على أن تبلغ صيحة الحرب التى نطلقها آذانًا مشوقة لسماعها، وأن تمتد أيدٍ جديدة لتلقط سلاحنا، وتنشد أغنيات مراثينا وسط قصف الرشاشات وهم يطلقون صيحات الحرب والنصر..» وذهب شى جيفارا ليقاتل ويموت فى بوليفيا.

«ويوميات بوليفيا» أكثر الوثائق التى خلفها جيفارا إنسانية وصدقًا ومباشرة، ظل مواظبًا على تدوينها أحد عشر شهراً قضاها فى قتال ضد المستحيل: ضد الغابة والجبل، ضد العزلة والانعزال، ضد عدو قوى مدرب، ضد الجسد الذى أخذت قواه فى الاضمحلال، ضد ندرة القوات والأقوات وقسوة الأرض، اختفى الشعر والنبل والفصاحة والجدل، وبقيت يوميات رجل عظيم ، يقود رجاله ويتقدمهم نحو موته الخاص. والبطل التراجيدى بحاجة لأن يعى مصيره من أجل اكتماله. وشبح الموت يرف بجناحيه على صفحات «يوميات بوليفيا». «لا - لم يذهب شى إلى بوليفيا ليقتل نفسه، لكنه كان يعرف من أحداث ثورة كوبا - بداياتها على الأقل - أنه يمكن القضاء على جماعة من المقاتلين قضاءً تامًا، حسن الحظ والمهارة مطلوبان معًا فى هذه المرحلة، وقد تخلى حسن الحظ عن جيفارا فى أحراش بوليفيا، وتضافرت عوامل موضوعية عديدة كى تجعل من الشهور الثلاثة الأخيرة سيراً أكيداً نحو النهاية. وجاءت الكارثة الأخيرة فى «يورو - رانين» حيث أسر شى جريحًا وسحقت جماعته.

أما العناية التى بذلتها قيادة الجيش البوليفى فى اغتيال المقاتل الجريح وتقطيع أعضائه، ثم حرق جثته وذر رمادها فإنما تكشف - أكثر من أى شىء آخر - رعب

الحكومات العسكرية من أسطورة شي جيفارا، وحلمه بتوحيد أمريكا اللاتينية بالنضال الثوري المسلح، وبموته أصبح شي أكثر تأثيراً: إن الموتى لا يروون القصص لكنهم يتحولون لرموز وأساطير، ولم يكن «شي» واحداً من أكثر الرجال بطولة في هذا العصر فقط، لكنه كان من أكثرهم ذكاء وثورية وإنسانية وأصالة وتعففًا وجمالاً. قدم للماركسيين التقليديّين صورة قديس يهب حياته وموته للدفاع عن الإنسان دون انتظار رحمة الله، وكانت شهادته جواز مروره لوجدان الثوريين الشباب: إذا كان «شي» قد مات من أجل الفقراء، فقد مات أيضًا من أجل المستقبل. إن «شي» لم يكن نتاج ضرورة تاريخية لا حيلة له فيها، لكنه أصبح ثوريًا لأنه أراد أن يكون كذلك، وما دام الثائر هو بطل عصرنا فلن تجد ثائراً يضارعه. والتألق السريع لنجمه كرمز ثوري نتيجة منطقية لنهاية حياته التي قضاها في العمل السري والقتال، ثم جاء اغتياله الجبان ليؤكد كل ما نسب إليه، فاختياره أن يترك كوبا واستشهاده من أجل قضيته رفعه فوق فيدل كاسترو أو هوشي منه، من حيث هم رموز الثورة في هذا العصر. وأخيراً فثمة جانب سحري في طقس «عبادة جيفارا»: توحده بالمسيح؛ لأنه حارب من أجل الفقراء، ولأنه ضحى بنفسه فهو يعطي الإحساس بأنه قد مات «من أجلنا»، من أجل الإنسانية جميعًا - وحين تقال كل الكلمات وتدرس وتحلل كل الأعمال فيحكم على بعضها بالصواب وبعضها بالخطأ، تبقى حقيقة لا شك فيها: إن شي جيفارا كان يصدر في كل أعماله عن حب عميق للإنسان ورغبة طاغية في النضال من أجله. إن الأفكار التي تعبر عنها أقواله وأفعاله، حياته وموته تعلو أية أيديولوجية بعينها، لهذا تعلق أيقونات عليها صورة جسده الجريح في بيوت كاثوليكية كثيرة في أمريكا اللاتينية. لم يكن ثمة ازدواج بين ما يقول وما يفعل، لم يترك للآخرين أن يضعوا أفكاره موضع التطبيق، بل وضعها بنفسه: وضع رجل الفعل تجاربه وأحداث حياته تحت التحليل الدقيق كي يستخلص منها دروسها الخُلقية والعملية، ووضع الحاكم قدراته كلها كي يحول أحلامه لحقائق تُرى بالعين. كان شي باحثًا عن المطلق - الوجه الآخر للبطل التراجيدي - أراد أن يدفع كل شيء ليصل به إلى نهايته: حين فكر أنه من واجب الثائر أن يذهب للحرب

ويموت تحت أعلام دولة لم تتكون بعد، فعل هذا بنفسه، وحين قال بأنه ليس هناك إنسان لا يمكن تعويضه ووجد أن هذا ينطبق عليه كما ينطبق على غيره تصدى للموت ومات.

كان شى جيفارا إنسانًا كاملاً[1].

* * *

فى هذا الضوء عن حياة جيفارا ونضاله، كيف قدم معين بسيسو مأساته؟

نحن فى قرية بوليفية بعد أن قتل جيفارا، والسياح الأمريكان مدعوون لمشاهدة جثته مقابل دولار واحد لكل منهم، ودليلهم جلاد يبدل الأقنعة، والفلاحون لا يعرفون من يكون جيفارا الذى يدفع السياح الدولارات لمشاهدة جثته. فيتقدم واحد يقول إنه من القرية غاب عنها سنوات ثم عاد، ويقدم لهم حفنة أوراق، فلعل فى قريتهم من يقرأ: «هذا المنشور يقول: قد قتل جيفارا.. / من أجل جميع الفلاحين.. / من أجل السنبلة ومن أجل الشجرة../ من أجل الثورة»، لكن الفلاح العجوز يبدى تشككه، ولا يصدق أن أحداً يسقط من أجل الفلاحين، فالفلاح هو الذى يسقط دائمًا من أجل الكاهن والجنرال والمالك. وتظهر هذه الأوراق على الجدران فتنتشر الشرطة فى كل مكان، وفى ساحة القرية يستخدم الضابط سلاح القانون «والقانون يقول وبالحرف الواحد.. «من كتب ومن طبع ومن قرأ ومن وزع.. / أوراقًا لا تحمل ختم الشرطة سيعاقب../ من آوى حامل أوراق أو أطعمه.. أو أخفاه عن عين الشرطة سيعاقب..» ويستخدم القسيس سلاح الدين: «ملعون باسم الرب../ من ألصق تلك الأوراق.. / ملعون من يحملها.. / ملعون من يقرآها.. ملعون من تضبط معه..» ومن جديد يتساءل الفلاح العجوز عما فى تلك الأوراق فيجيبه صاحبه: «تحمل صوتك أنت وصوت جميع الفلاحين..»، أما السياح الذين ذهبوا ليروا جثة جيفارا فقد أحسوا بأنهم خدعوا فلم يروا إلا رجلاً يضحك

(١) اعتمد هذا التقديم لحياة جيفارا وأفكاره - بشكل رئيس - على كتاب اندرو سنكلير :
Andrew Sinclair, Guevara, Modenn Mastevs, 1970.
كما أفاد من رواية ريكاردو روجو :
Ricardo Rogo, My Friend Che, Dial, 1970.

ويدخن سيجاراً.. «أخرج اصبع موز من تحت ملاءته البيضاء.. / وأعطاه للطفل..» ويتشكك المخبر فى اصبع الموز وحين يبدأ تقشيره، ينفجر ويمتلىء سماء المسرح ببالونات متفجرة كلها تحمل وجه جيفارا، ويتساقط الجنود. ويتقدم رجال العصابات يلتقطون أسلحتهم. ويتقدم رجل فى صورة جيفارا ليواجه الجمهور: «لسنا فى مسرح / أنا لست أمثل دوراً.. / فالثورة ليست مسرح / هى ذى الأسلحة ممددة فوق الأرض../ هى لكم الآن .. / ماذا تنتظرون؟..».

يبدأ الفصل الثانى بتحديد أكثر لملامح الشخصيات فى إطار هذا الصراع الذى تعرفنا إلى جانبيه فى الفصل الأول، فنرى المساجين يعذبون فى سجنهم لكى يعترفوا وتبلغ المفارقة الساخرة قمتها حين يطلب إليهم - هم الأميّين - أن «يكتبوا» اعترافاتهم. إن بعضهم صامد، وبعضهم جُن أو انهار. ونزداد تعرفًا إلى الفلاح العجوز: له ابنان أحدهما مخبر فى خدمة الشرطة والثانى عامل فى منجم، وقد أضرب العمال فى المنجم ولا خبر عنه، وحين يسأل الأب ابنه المخبر عن أخيه لا يبالى :

الابن : كان عليه ألا يصبح عامل.. / أن يبقى فلاحًا أو ..

الفلاح العجوز : (مقاطعًا) أن يصبح مثلك شرطيًا سريًا / لا أملك حتى أن أحلم قدامك..

الابن : ولماذا تحلم؟/ ولماذا تحلم ؟ / كانت قريتنا لا تحلم .. / كانت طول الليل تنام ولا تحلم.. / لما حلمت عاقبها الرب.. / ظهرت تلك الأوراق على الجدران / وأضرب عمال المنجم..»

هذا ما فعله حلم الثورة حين دخل القرية، ويأتى الفلاح الثالث - الذى كان يحمل الأوراق ويجيب عن الأسئلة - ليبلغ الأب أن ابنه «خوسيه» قد قتل حين حرثت الدبابات أرض المنجم، وأطلق الشرطة النار على المضربين: «تسعة أشهر.. / وخوسيه هنالك فى بطن امرأتك.. / ينتظر الميلاد.. / أن يخرج للعالم .. / خرج.. فماذا وجد خوسيه؟ / وجد القرية كالديك المخصى له شكل الديك .. / وصوت الضفدع../ أقدامكم غائصة فى الطين../ وحتى الأعناق مياه المستنقع، لماذا ينتظرون كى

يثوروا..؟ هذا الذى يقوله الثائر تجسده لنا الجوقة وماريانا فى المنظر الثانى، تقول لنا الجوقة عن ماريانا - مومس القرية وعشيقة الكاهن - التى تترنح حتى تسقط فى الوحل بإحدى يديها الكأس وبالأخرى المنجل :

«الجوقة : كانت معه فى حجرته السرية.. / فى حجرة كاهنكم / كانت تصغى لكم تعترفون.. ثم تبيعكم الأسرار كعرافة.. / والعرافة كبرت.. / صارت قديسة (المرأة تتقدم خطوة وتواجه الجمهور).

المرأة للجمهور: «إنى أعترف الآن ../ فعشيقتكم ../ عرافتكم.. قديستكم ماريانا../ تعترف الآن../ من منكم ألقى فوق فراشى خاتمه../ أو فضته فليتقدم..».

ولا يتقدم أحد من أهل القرية كى ينهض ماريانا الساقطة فى الوحل حتى يأتى رجل له شكل جيفارا فيترجل عن جواده ، يتقدم منها فيمسح الوحل عن وجهها، وينهضهما وتقدمه لنا الجوقة : «هوذا الرحال على ظهر جواده / أبداً يظهر حين الصاعقة تعانق شجرة.. / تسقط كى تعطى الميلاد لشجرة.. / أبداً يظهر حين الزلزال.. / تضم ذراعاه الأرض الهرمة.. / كى يعطى الميلاد لأرض بكر / كان هلالاً لما قتلوه، اكتمل وأصبح بدراً.. / اكتمل وأصبح بدراً..».

الأوراق تغطى جدران القرية، والشرطة فى كل مكان، والمخبر يأتى إلى أبيه يطلب إليه أن يبوح بمكان «الرجل المشبوه» الذى رآه الفلاحون فى هذا البيت، ويهدده بأن الشرطة لو قبضت عليه فسينقل إلى تلك الغرف السرية ليعذب حتى الموت فيدير الفلاح العجوز ظهره لابنه: «اذهب يا ولدى الآن.. / اذهب واسأل عن عنوان أخيك / اذهب واسأل عن قبر أخيك../ اذهب واسأل / وسأنتظرك فى هذا البيت.. / فالفلاح هنا فى هذى القرية.. / ينتظر المطر .. / وينتظر القتلة..» .

وفى الفصل الثالث نرى قاعة فى مكتبة عامة، ورجلان بثياب السهرة يقدمان لنا نفسيهما إنهما اللذان يعرفان كل قوانين الثورة، يقرآن كتبها وكراساتها ومنشوراتها ويعلمانها للناس، ويضيق الرجل الثانى بدوره.. ويحاول الخروج، ولكن .. أين يذهب وهو مكلف بتمثيل هذا الدور، والملقن داخل البرميل لا نراه إلا حين يسكر، فنتبين وراء

ملامحه المصبوغة المخبر الذى عرفناه من قبل، ويتمرد ويرفض أن يسدل الستار: «لن يهبط الستار / اعترف الآن ../ كنت تمثل لكنا كنا ندفع دمنا.. / ثمنًا للتذكرة للإعلان وللبرقية / والآن.. / أين هى الحرية؟ / أين هى الأرض وأين الحرية؟..» ومن بين مقاعد المتفرجين يقوم من يحاسبه ويمنعه من الخروج ويقتحم الفلاح الثالث باب الفلاح العجوز لأنه مطارد ويلقى إليه بحزمة أوراق: قد يقتحمون الباب الآن / إن قدر ونجوت سأسترجعها / وإذا اصطادونى فسيأتى من يسترجعها منك»، هذه الأوراق التى تحمل الموت لا يعرف الفلاح العجوز ما فيها، ولكنه يخبئها فى صدره، ويخرج الفلاح الثائر، إلى صيحات المطاردين ونباح الكلاب.

فى حجرة نوم ماريانا تركع أمام الصليب وتناجى: «لا أحد يعرفنى غيرك.. لا أحد غيرى يعرف كيف تعذبت.. / (تنهض وتتقدم خطوات وتواجه الجمهور).. كذابون وقتلة.. / أنا ماريانا المومس أتحداكن.. . وأبصق فوق وسائدكن.. / يا كل الزوجات الشرعيات.. / مخلصنا لن يولد تحت السرر الشرعية.. / ومخلصنا ليس نبيًّا ذا معجزة.. / أو أسطورة../ فمخلصنا إنسان.. / والأسطورة / حين الأسطورة تكبر تترعرع تصبح ذاك الإنسان».. ويفتح بابها بعنف ليدخل الثائر المطارد جريحًا ينزف، فتقوده إلى فراشها، فهو أول رجل يطرق بابها.. لا ليضاجعها أو يسرقها.. ولكن ليحميها وتحميه، ويصل المطاردون، ويقتحمون البيت ليقتادوا الثائر الجريح والمومس - العرافة - القديسة معًا والأجراس تقرع بعنف فى الصدى. وفى مكتب ضابط السجن يغرى الضابط المخبر ويقدم له الخمر كى يقوى على قتل الثائر، وهو أسير مغلل، جريح أعزل ويصفه بقوله: «إنك لا تعرف ذلك الأرجنتينى، الكوبى، الروسى.. / لقيط جميع الأوطان ..» وهو واثق أنه لو قتل، فلن تظهر تلك الأوراق ثانية على الجدران ويمضى الجندى ثملاً بالخمر، وبأحلام المجد التى يغريه بها ضابطه.. «كانت قبلى الثورة / وستبقى بعدى الثورة.. أنا ما كنت المارد يخرج من قمقمه.. / ما كنت الأسطورة.. (...) فى ليلة موتى../ بابا نويل./ راح يوزع بدل الأغصان بنادق../ بدل شموع الليل صواعق..» ويقتل المخبر رامون الثائر الجريح ويقتل الضابط ماريانا.. ويرتفع

صوت جيفارا بالكلمات نفسها..

المنظر الخامس يأخذ شكل ندوة تليفزيونية وفيها يسأل مقدم الندوة قوميسييرى الثورة رأيهم فى جيفارا، وسنعود لهذه المحكمة الثورية - لأهميتها - فيما يلى، وتنتهى المسرحية وفلاح له ملامح جيفارا وراء المحراث، وفلاحة لها ملامح ماريانا تلقى البذور فى الأرض، والفلاح العجوز كأنما يحدث نفسه: «مات جيفارا الأسطورة.. قام.. جيفارا الإنسان..» وفى خلفية المسرح كورال من الأطفال فى ثياب بيض، فى أيديهم باقات من الزهور الحمراء.. وتدق الأجراس وتتداخل أصوات الكورال تغنى للقيامة، .. «هاللو يا الرب قام» والفلاح يشق الأرض بمحراثه، والفلاحة تبذر البذور: مات جيفارا الأسطورة. قام جيفارا الإنسان، ويبدأ الستار فى الهبوط.

* * *

لا يمكن تلخيص عمل فنى دون أن يفقد الكثير، ولعل المسرحية الشعرية أن تفقد أكثر من سواها، فهى تقوم على معايشة تجربة كثيرة الظلال والتفاصيل، لكن التلخيص السابق كان يهدف لمحاولة تبين العالم الفكرى الموازى للمسرحية خلال التعرف على أهم تفاصيلها. وإذا كنا متفقين على أن المسرحية الشعرية لا يجب أن نحاسبها بمقاييس مسرحية النثر، فنروح نتكلم عن الحبكة والشخصية والحدث.. إلخ، فإن هذا يعنى أن للمسرحية الشعرية عالمها الذى يجب أن يكون منسقًا ومتكاملاً وله انتظامه الخاص الذى تتحدد فيه «علامات» هى ليست علامات الحدث وتطوره قدر ما هى علامات الشخصية من حيث هى رمز، والموقف من حيث هو بناء شعرى. بعبارة أخرى إن الشخصية فى المسرحية الشعرية ناجحة لا بقدر ما هى واقعية - بالفعل أو بالإمكان - ولكن بقدر ما هى مؤثرة بحضورها وبدورها فى هذا البناء الشعرى الذى يجب أن يعكس - فى نهاية الأمر - تجربة إنسانية عميقة، تحملنا على المشاركة فيها، لا بما تحمل من متعة بسيطة ممثلة فى تطور الحدث والحبكة.. إلخ، ولكن بالمتعة الأعمق، والأغنى، ممثلة فى النفاذ إلى هذا العالم الذى تخلقه فى وجدان المتلقى من خلال التباين والتنوع.. والصراع كذلك.

وفى «مأساة جيفارا» يلعب الصراع الدور الأول، صراع تتحدَّد ملامحه وأطرافه من المشاهد الأولى، وتقدّم المشاهد التالية تنويعات على لحنه الأساسى: فى جانب ثمة الضابط وجنوده ومخبروه وكاهنه، فى الجانب الآخر هؤلاء الذين يعدون الأوراق ويلصقونها على الجدران. وقد عرفنا منهم واحداً عن قرب هو الفلاح الثالث (رامون) والجانبان يتصارعان لامتلاك القرية ذاتها، أو بتعبير أدق لامتلاك عقول الناس وقلوبهم فى هذه القرية. وقد عرفنا الفلاح العجوز ولديه، وهم يمثلون تلخيصًا وتكثيفًا لجوهر الصراع. يقول الفلاح العجوز، محدثًا نفسه: «هل هذا ما يحدث للفلاح؟ / هل هذا هو قدر الفلاح؟ أنا أعطيت لهذى الأرض الملعونة / لحم الصدر ولحم الكتفين / ماذا أعطتنى الأرض؟ أعطتنى ولدين / ولد هاجر بذراعيه إلى المنجم.. / والولد الآخر هاجر بالقدمين والأذنين وبالعينين.. / إلى أرض الشرطة / المنجم أعطى الولد الأول .. / أعطى خوسيه.. / خمس رصاصات فى الصدر / ماذا ينتظر الولد الثانى؟..» وقد رأينا نحن ما انتظر الولد الثانى: أسكره الضابط بالخمر والأحلام، حتى قتل الثائر الجريح الأعزل. فى هذه القرية البائسة لا خيار: إما قاتل أو قتيل، إما جلاد أو ثائر لا مكان بين الحدين ولا مقعد بين المقعدين.

أما ماريانا: المومس، ضائعة الفخذين، الغارقة فى الوحل، التى يمر بها الجميع عابرين أو ساخرين، فهى رمز هذه القرية بغير مواربة، انتهكها القسيس والضابط، ولم تجد من يقيم عثرتها ويمسح الأوحال عن وجهها سوى الثائر، هو الوحيد الذى طرق بابها لا ليضاجعها، أو يسرقها، ولكن ليحميها ويطلب إليها أن تحميه. وحين تفعل، تستعيد عذريتها المنتهكة وإنسانيتها المسحوقة ويقول لها الفلاح الثائر: «ما أشبه وجه العذراء بوجهك.. / لك وجه العذراء..» وترتفع إلى مستوى القداسة. ففى الثورة فقط يجد الإنسان خلاصة وخلاص الآخرين، معهم ومن خلالهم.

إن الثائر قُتل، هذا صحيح، وماريانا قتلت، هذا صحيح أيضًا، لكن الثورة لم تقتل، كانت الثورة قبل جيفارا، وستظل بعده: يعود جيفارا - رامون إلى الحياة من جديد، يشق بمحراثه قلب الأرض (بوليفيا) وتعود ماريانا إلى الحياة تبذر البذور لدورة جديدة:

لثورة جديدة.

قلت إن أحد مشاهد الفصل الثالث يأخذ شكل ندوة تليفزيونية يسأل فيها مقدم الندوة، قوميسارى الثورة، رأيهم فى جيفارا، ويقدمهم الكاتب «مسخرة» لو صح التعبير ويكون رد الرجل الأول: «لا يوجد فى كتب الثورة هذا الاسم.. / لا يوجد فى صفحات قوانين الثورة.. / لا يوجد فى قائمة الثورة هذا الاسم.. / لم يصدر بعد قرار أو فرمان يحمل هذا الاسم..».

أما الرجل الثانى فيعرفه: «أنا أعرف جيفارا، كان عليه أن يذهب لبلاد أخرى../ لبلاد تشبه هذه البيضة../ (يخرج بيضة من جيبه ويهزها أمام مقدم البرنامج ثم يضع البيضة فوق المنضدة).. هذى البيضة لا تحتاج لضربة عكاز / حتى تنكسر../ هذا هو قانون الثورة.. والثالث كذلك يعرف: «كان عليه أن يبدأ ثورته.. من عاصمة أخرى../ كان عليه أن يبدأ من مصنع.. أن يبدأ بالمنشور../ لا برصاصة.. هذا هو وجه المأساة..».

بعبارة أخرى : إن قوميسارى الثورة حاملى أختامها ونياشينها، القوامين على كتبها يعقدون محاكمة لأفكار جيفارا وممارساته الثورية، ينكره الأول تمامًا، فلا يعترف له بوجود ويرى الثانى أنه لم يلتزم قانون الثورة بأن «يهاجم السلسلة من أضعف حلقاتها».. أما الثالث فيرى أنه أخطأ اختيار المكان والوسيلة والقائمين بالثورة جميعًا فهى لابد أن تبدأ بالمصنع (العمال) وبالمنشور (الوعى).

على المستوى الموضوعى من السهل أن يدعى كل من يشاء الحكمة بعد الحدث لكن ثمة عوامل موضوعية أدت إلى أن قتل جيفارا، وفشل النضال فى بوليفيا. كان شى ورفاقه كوبيين، فى وقت لا يزال النضال فيه - فى أمريكا اللاتينية - غير قادر على تجاهل الروابط القومية، وفى جماعة شى نفسها كان ثمة انقسام بين الرفاق الكوبيين والبوليفيين، ثم إن بوليفيا كان فيها نوع من الإصلاح الزراعى حدث أثناء الحكم اليسارى الذى كان فيها من قبل، والفلاح البوليفى - على فقره الشديد وشروط حياته السيئة - يملك قطعة أرض، دليل ذلك أن شى لم يستطع أن يضم فلاحًا واحداً إلى

مقاتليه، وهو الذى كتب فى «حرب العصابات»: إن هذا اللون من الحرب - دون دعم الجماهير - كارثة محققة، وكما انقسمت جماعته قسمين أبيد كل منهما على حدة، إلى جانب أسباب أخرى ذات طابع سياسى محلى، ورغم كل الصعوبات والأخطار، فقد نجح اختبار القضايا الأساسية: قضية البؤرة الثورية، وقضية أن الثورة تصنع نفسها، وكادت حكومة بوليفيا أن تنهار.

وعلى المستوى الفنى سخر معين بسيسو بقوميسيرات الثورة، الذين لا يعترفون بالواقع الثورى إلا إن طابق ما فى رءوسهم، سخر منهم مرة، واتهمهم بأنهم يؤدون أدواراً ثورية، وينطقون كلمات ملقن هو ذات المخبر الذى قتل الثائر - مرة أخرى إنهم «شعراء السلطان» يتخذون أقنعة منوعة، وفكرة الأقنعة واضحة لنا منذ المشهد الأول حين يغير الجلاد قناعه إلى قناع بابا نويل، ويقول الفلاح العجوز إن الوجه الأول أعطانا الوجه الثانى والوجه الثانى قد يعطينا وجه الكاهن أو الجنرال.

إننا فى مأساة جيفارا فى قلب عالم معين بسيسو، حيث الصراع بين الثائر والوجوه الزائفة، بين الكلمة الصادقة والكلمة الكاذبة، بين الشاعر الصادق والشعراء ذوى الأقنعة، وعنده أن «مأساة جيفارا» إنما تتمثل فى أنه كان يريد المطلق: «أن يموت لكى يكتمل: كان هلالاً، لماقتلوه اكتمل../ وأصبح بدراً.. اكتمل وأصبح بدراً..» «هذا ما يقوله الفلاح الثالث، وما تقوله الجوقة، وما تقوله المسرحية كلها: أن يكون الثائر هو القضية والبرهان.

* * *

فى مأساة جيفارا تلمَّس معين أرض المسرح، ثم جاءت «ثورة الزنج» أفضل أعماله، وأكثرها تكاملاً.

وثورة الزنج[٢] هى ثورة هؤلاء العبيد والأحرار فى جنوب العراق (البصرة وما حولها) فى القرن الثالث للهجرة. ورغم أنها من أهم الحركات الثورية التى عرفها التاريخ

---

(٢) انظر للكاتب: ثورة الزنج: تنويعات شعرية على حتمية الثورة وانتصارها، مجلة «المسرح»، القاهرة، فبراير - شباط ١٩٧٠.

العربى، إلا أن «الرأى العام» بالنسبة لها لازال يستند فى معظمه إلى ما كتبه مؤرخو الدولة العباسية. (والطبرى بوجه خاص) وماذا يمكن أن نتوقع من مؤرخى الدولة حين يؤرخون لانتفاضة موجهة ضد النظام القائم؟ على أنها لم تكن مجرد انتفاضة هينة أو تمرد من تلك التى دأب «الخوارج» على القيام بها منذ النصف الثانى للقرن الأول الهجرى، فتوجه إليهم الدولة المركزية بعض قواتها فتقضى عليها.

أقول : لم تكن ثورة الزنج كذلك، لكنها هددت النظام القائم فى بغداد تهديداً خطيراً، وكشفت الغطاء الزاهى عن تناقضات عميقة بين طبقة كبار الملاك والمستفيدين من الحكم من ناحية، وعبيد الأرض والعاملين فيها. من ناحية الأخرى.. ويعنينا أن نؤكد - مرة أخرى - أنها لم تكن ثورة عبيد ضد الرق، قدر ما كانت ثورة من يعملون ولا يملكون ضد مالكى الأرض وأصحاب الإنتاج، شارك فيها العبيد والأحرار والموالى والعرب، جنبًا لجنب، ولم تكد تنقضى على بدئها عدة سنوات حتى أصبحت للثائرين دولة قائمة بذاتها، ولم تستطع الدولة العباسية أن تقضى على الثورة إلا بعد حرب دامية استمرت سنوات طويلة (من ٢٥٥ - إلى ٢٧٠ هـ ٨٦٩ - ٨٨٣م) وبعد أن حشدت كل إمكاناتها المادية والبشرية ضدها. وتميزت الثورة بالدموية والعنف من الجانبين، واستخدمت الدولة كل الوسائل المتاحة لتصفية الثورة: الترغيب والترهيب، البذل والتخويف، ثم الشراسة الطاغية فى القتل والتنكيل.

حتى الدراسات القليلة التى نشرت حديثًا عن هذه الثورة لم تسلم من وصف قائد الثورة بالانتهازية والمغامرة والبحث عن المجد، ومن بين هذه الدراسات ما كتبه الدكتور طه حسين بعنوان «ثورتان» (ألوان ص ١٦٤ - ١٨٧)، وأدار فيها مقارنة بين ثورة الزنج من ناحية، وثورة العبيد التى قادها سبارتاكوس فى روما من الناحية الأخرى، وأخطأ اسم قائد الثورة فأسماه «عبد الله» بن محمد، فى حين تذكره المراجع المعتمدة «عليا» بن محمد، والذى حدث أن مؤلف مسرحيتنا تابع الدكتور طه فى خطئه، فأسمى بطله عبد الله محمد.

وسواء كان اسمه عبد الله أو على، فجوهره التاريخى أنه قائد ثورة من أخطر الثورات التى عرفها تاريخ العرب - ثورة باحثة عن الخلاص للمقهورين، والعدل للمظلومين والحرية للارقاء، واجهها جهاز الدولة بشراسة حتى قضى عليها، لكنها تركت آثاراً خطيرة فى الواقع العربى، ولم يكد ينقضى عامان على إخمادها حتى اندلعت ثورة أخرى فى العراق نفسه - فى الكوفة هذه المرة - هى ثورة القرامطة التى اتسعت لتشمل مناطق متباعدة فى العالم العربى.

وثورة الزنج هى القناع الأول الذى استحضره المؤلف.

أول ما يطالعنا على المسرح هو صندوق الدنيا، فلنتفرج، وما سنراه الآن هو عملية تزييف للتاريخ يشترك فيها الرجل التيكرز - والرجل - الغسالة. الخلاف بينهما هو أن واحداً يريد أن يستخدم لونًا واحداً من الحبر (الأحمر بكل دلالاته) فى حين يرى الآخر أن تتعدد الألوان، فاللون الواحد يقتل - فى النهاية - صاحبه، ويقترح الأول تصوير وجه فلسطين فيعارضه الآخر كذلك لم لا يصوران وجهًا قديمًا.. وليكن وجه عبد الله بن محمد؟ وحين يقترح الأول تصوير وجه فلسطين تدخل المرأة «لماذا وجهى أنا يا قتلة؟ / وجهى لوح زجاج يكسر كل صباح .. / أنا فى واجهة متاجرهم مانيكان فلسطين..» وحين يقترح الثانى الوجه القديم يدخل عبد الله: «الدم والخبز وعنقى والسيف بينى وبينكم يا قتلة..» يرفض الرجل الغسالة اقتراح زميله ويشرع فى تصوير وجه فلسطين. هذا وجه فلسطين كما نراه: بقرة حلوب إلى يسار المسرح يحلبها ثلاثة من العرب فى أزياء مختلفة، إلى اليمين هندى عربى مصلوب يستجدى باسمه شحاذ، رجل يلبس مايوهًا يتجر بالفلسطينيين العاملين بمختلف المهن، بائع عاديات يبيع رماد المحترقين فى دير ياسين جنبا لجنب مقبض سيف من حطين، يدخل عبد الله بن محمد ليكشف التطابق بين ما يراه الآن وما عاشه فى القرن الثالث: لابس المايوه هو النخاس، والشحاذ هو من كان يتاجر بجلود الزنج، والرجل الغسالة هو قواد المعتمد ومدرب جواريه، والتيكرز مورد الشعراء إلى بابه، والفلسطينيون داخل القفص هم الزنج، وعبد الله بن محمد هو المسيح يدخل المعبد؛ ليطيح بأبناء الأفاعى الذين حولوا بيت أبيه مكان تجارة

ودعارة، ويفتح أبواب القفص أمام الزنج - الفلسطينيين: «انطلقوا الآن../ كونوا ماشئتم / زنجا فى القرن الثالث للهجرة.../ أو زنجا فى القرن العشرين / إن عليكم أن تنطلقوا الآن / ليس هنالك عصر للثورة../ لا يستأذن عبد قيصره كى يشعل ثورة..».

* نحن على مقاعدنا فى الصالة متهمون - يقول لنا صاحب صندوق الدنيا - كلنا مغسول ومصبوغ، وأمامنا مستويات ثلاثة ستتحرك الدراما الشعرية من واحدها للآخر: المستوى الأول : الكومبارس الذى تمرد على تعليمات المخرج، والثانى: عبد الله بن محمد وزنج البصرة والثالث: وجه فلسطين والمحاولات الدائمة لتشويهه والإبقاء عليه ممزقًا متناثراً - وفى هذا المشهد الافتتاحى تتطابق المستويات الثلاثة وعملية التزييف التى نعيها ونراها الآن على المسرح لابد قد حدثت من قبل، قام بها وراقو البصرة فى القرن الثالث للهجرة، والمستفيدون هم المستفيدون، فأين نقف نحن من هذه القضية: قضية الكومبارس المتمرد وعبد الله بن محمد والثائر الفلسطينى؟

المرأة التى ظهرت بوجه فلسطين تظهر الآن بوجه وطفاء جارية المعتمد التى أحبت عبد الله بن محمد، وبينهما زنجى مطروح قد مزقت ظهره السياط، وتضمد له وطفاء جراحه ثم تحمله إلى فراش عبد الله، وعبد الله يتساءل : «متى تنبت أسنان الجرح؟/ إن علينا أن نفعل شيئًا / فقد طفحت يا وطفاء الكأس/ لكن لم تطفح كأس الزنج وكأس البصرة بعد.» ويدخل المخرج - الغسالة - يهنىء كومبارسه على أداء دوره، لكن عبد الله يتمسك بالاستمرار فيه ويطرد المخرج: لن يُخرِج لنا أحد بعد الآن.. «وهو الآن فى البصرة ينتظر الثورة «صار الزلزال امرأة.. مخدعها كومة قش فى البصرة../ صار الزلزال امرأة.. / وعشيق الزلزال هو الثورة.. / الأرض الهرمة تترنح.. ترتعش / كى تنهض فى يدها السيف...».

* هذه أسباب ثورة الزنج: القهر الاجتماعى أولاً، فقد أصبح سيف الفتح هو العظمة تلقى للسبع، وهو يُطرَق كى يصنع منه لحريم المعتمد الخاتم والخلخال، ثم المهانة التى يلقاها الارقاء والمستضعفون، فحين يصير السوط هو المحراث، يفتح أخدوداً فى الصدر

والظهر.. لابد من الثورة. لابد أن تزرع بذور الدم، لكن رجلاً واحداً لا يستطيع شيئا، لابد أن يتجمع المقهورون جميعًا كى تنبت أسنان الجرح. وبلسان عبد الله بن محمد ينطق الثائر الفلسطينى: لن يُؤلِّف أو يُخرج لنا أحد بعد اليوم، لا وصاية لأحد على الثورة غير أصحابها.

عبد الله ووطفاء، وهو ينتظر مجىء صديقه ورفيق كفاحه البحرانى، وطفاء خائفة على عبد الله ورفاقه، وعلى الطفل فى أحشائها، عبد الله لم يعد يخاف شيئًا : فقد خاف طويلاً حتى أصبح لا يخاف شيئًا، خاف نطع المعتمد فلم لا يصنعه الآن نعالاً للزنج؟ وطفاء تعرف خوفًا من لون آخر: خوف الجارية الطفلة تلقى على سرير السلطان، وقدماها تسترقان السمع من الخوف، لكن هذه النطفة فى أحشائها هى ثمرة الحب، وثمرة رجل ارادته هى، ولم يدفعها أحد لبابه - ثمرة رجل قوى وقادر، وكم ألقوا من قبل فى أحشائها بالوحل. وكم أجهضوها!

ويأتى البحرانى يحكى لعبد الله مزيداً من بشاعة جند المعتمد وأصحاب الأرض فى قهر الثائرين: تدفقت المياه من ثغرة غفل عنها أحد العبيد، فجعلوا جسده سداً لها، وحين صرخ بعض رفاقه من هول ما يرونه، غلوا أيديهم ووضعوهم فى قرب، ومع كل واحد منهم ثعبان أو طير جارح، وألقوا بهم فى المستنقع «عبد الله : إنا نطفو يا بحرانى الآن / وعلينا أن نلقى بالمرساة / لكن .. أين؟» ومن خلف حائط الدار يبدو «اراجوز» يحمل فى إحدى يديه كيس نقود وفى الأخرى رأسا مقطوعًا. الذهب والدم.. وعليكم أن تختاروا يا زنج البصرة : عشر نخلات وكيس من الذهب لمن يطيع والرأس المقطوع لمن يتمرد، يتقدم عبد الله، يقطع بسيفه حبل الرأس، ويواجهنا باختياره: قد اختار الرأس المقطوع.

* وتقوم الثورة. تشتعل الثورة، حين يتحرر المقهور من الخوف، حين لا يبقى لديه سوى أغلاله يخسرها، فستعطيه الثورة كل شىء، وقد اختار عبد الله الرأس المقطوع، أخذ المؤلف عن التاريخ شخصية «البحرانى» وتفاصيل المشهد الذى يرويه عن غرس العبيد فى الطين، وإلقائهم فى المستنقع أحياء، وأضاف من عنده إلى شخصية وطفاء

ماضيها (الحقيقى أو المتوهم) كجارية للمعتمد، أخذت قهراً حتى عرفت عبد الله وأحبته، وحين تتحدث وطفاء عمن ألقوا فى أحشائها بالوحل فهى تبتعد عن هذا المستوى لتزداد اقترابًا من المستوى الثالث: فكم ألقى فى أحشاء الثورة الفلسطينية بالأوحال، وكم انتفخ بطنها بالحمل الكاذب، وكم أجهضت. حتى وجدت أخيراً نطفة الميلاد الحقيقى من رجل تحبه ويريدها. من حقنا الآن ومن واجبنا - أن نحتضن طفل وطفاء ونحنو عليه فهو ثمرة الحب والثورة الحقيقية لا المزايدة أو الامتلاء الكاذب.

ويظلم المسرح بعد القسم الأول.

بداية القسم الثانى تردنا مرة أخرى إلى المستوى الأول: الرجل - الغسالة ثائر على زميله لأنه لم يختر سوى عبد الله بن محمد، وقد أوقعه هذا فى مأزق: تمرد الكومبارس جميعًا ولم يبق منهم واحد، فيقترح الرجل - التيكرز - للخلاص من هذا المأزق - أن يشرعوا فى خلق عديد من عبد الله بن محمد، ويطلقوهم فى البصرة والاهوار فيحار الزنج: أى عبد الله يختارون، فيجيبه الآخر بأن البصرة قد سقطت فى أيدى الزنج، وإذا شاءوا أن يمضوا إليهم فعليهم أن يتبعوا خيط الدم - ثم يدخل صاحب صندوق الدنيا فيقول عن عبد الله بن محمد إنه كان عبداً ثم أحب وحين يحب العبد فهو يصبح ثائراً. كان الناس جميعًا يقولون نعم وقال عبد الله: لا. ثم نرى عبد الله وسط الحلبة تحاصره الرماح ورءوس أصحابه وأعلامهم معلّقة فوق الحراب. هزمت الثورة، لم يبق سوى عبد الله وحده، ثار عبد الله - كما يقول لنا فى مونولوجه - لأن الثورة كانت حتمًا: «كان على أقدام الزنج العريانة/ أن تترك آثاراً فوق بساط المعتمد / ترصعه بالوحل / حين يكون هنالك يا عبد الله بن محمد.. / رجل واحد، رجل يملك كل الدنيا/ لابد وأن تحمل كل خلاخيل امرأتك.. / اقراط امرأتك لابد وأن تحمل عظمك.. لحمك / أن تحمل أغلالك للحداد.. / كى يطرقها لك سيفًا..».

* وتبدو وطفاء وقد كور الحمل بطنها، إن طائر عبد الله فى أحشائها لكنه لم يحمل إليه عوداً من قش، أما عبد الله فقد ألقى لطفله سيفًا، شاء أن يبنى له عشًا فى نافذة المعتمد نفسه، ولكنه الآن قد أيقن - والحراب تحاصره - أن الثورة والعرش لا يلتقيان

على مائدة واحدة وأن الثورة: «ليست أبداً تلك الثمرة.. / تتدلى من فرع الشجرة.. / تقطفها قبل يد السلطان الجائر../ يد ثائر.. يحلم أن يصبح سلطانًا آخر..».

ويتساءل عبد الله: ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد عن عبد الله بن محمد؟ وعلى المسرح تتجسد إجابة التساؤل: الرجل - الغسالة - المخرج - المدرس يبدو وسط تلاميذه وهم يرددون وراءه: يسقط عبد الله بن محمد. وتعود وطفاء إلى الظهور لتسأل عبد الله عن الاسم الذى يختاره لابنه: فيجيبها بأن الذين سيجيئون بعده هم الذى سيعطونه اسمه وهم حتمًا سيجيئون، فالتاريخ مستمر، والزمن سيظل يلد المعتمد، والمعتمد يلد الزنج، والزنج يلدون عبد الله بن محمد. وتخرج وطفاء لتلد ويبقى عبد الله ليموت، وقد قطع خشب صليبه أحد الزنج، وسيرفعه على الصليب أحد الزنج كذلك. وتتساءل وطفاء: هل هذا هو قدر الثورة: أن تمضى كغزال يجد فى أثرها كلاب الصيد؟ ويدخل المخرج - المدرس شامتًا بعبد الله: ألم يكن الأفضل أن يبقى مطيعًا يلعب الدور الذى حدده له؟ ها هو يلقى مصيره، وستنكس أعلامه ووطفاء تبدل سرر العشاق، وقد ضاجعت المعتمد وفى الصباح أمر بقتلها ويشير إلى جنازة تتقدم أمامهما فينهار عبد الله حين يحس بأن كل قلاعه قد سقطت، لكن وطفاء تبدو متألقة فى عمق المسرح، تصرخ فيه: كذاب هذا النعش على الأكتاف، والجنازة كذابة «وطفاؤك لن تتمدد فوق سرير القتلة / لن تصبح تلك النحلة تمتص رحيق جراحك.. / كى يقطفه أعداء الثورة عسلاً..» لكنها ستظل عبر العصور يحمل طائرها حبة قمح من طاحون البصرة، ليلقيها فى طاحون القرن العشرين.

* فى هذين المشهدين فكرتان هامتان: الأولى هى هزيمة الثورة؛ لأن الثائر طامح إلى الحكم، والثانية هى استمرار الثورة - ممثلة فى رمزها عبر العصور.

وهزيمة الثورة هنا تبدو للنظرة الأولى أثراً مما لحق بتاريخ عبد الله (على) بن محمد قائد الزنج. فحتى مؤلفنا هذا لا يبرئه مما اتهمه به مؤرخو الدولة من شهوة الحكم، ورغبته فى أن تسبق يده يد المعتمد إلى الثمرة، لكن ما نعرف عن على بن محمد ورفضه أن يساوم وموقفه حين شك فيه جماعة من أتباعه الذين لا يعرفون العربية وظنوا

أنه سيسلمهم إلى المعتمد، أقول إن هذا لا يكفى لأن تلتصق به تهمة السعى إلى الحكم وحده، قد يكون المؤلف كلف نفسه ما لا يلزم فشاء أن يجعل من شهوة عبد الله إلى الحكم سقطته التى لابد أن يقتل فى سبيلها، غير أننى أفضل أن أفسره فى ضوء هموم الثورة وقت كتابة المسرحية (٦٩) وفى ضوء مسرحيته السابقة : إن المناضل - المثقف فى بلاد العالم الثالث فى مأزق: فأمامه خيارات ثلاثة : أن يبقى مرتبطًا بقيم مجتمعه المتخلفة التى تجذبه دومًا نحو القاع، وفى هذا هلاكه كمناضل ومثقف معًا، أو يتمزق بين أن يقبل عمليًا كل مايرفضه على مستوى الفكر. يبقى الخيار الثالث وهو الخيار التراجيدى لهذا العصر: مادام يعيش فى مجتمع لم تتهيأ شروطه الموضوعية لإنضاج الثورة، وما دام لا يستطيع أن يبقى بانتظارها، وما دامت طبيعة الثورة العالمية أن تتعدد مواقعها وتتباعد فى جبهة واحدة، ومادامت كل الكلمات قيلت ولم يبق جديد يضاف. ما دام هذا كله فقد تحتم أن يمضى إلى الصدام بقوى العدوان والقهر حيث تكون. هذا ما فعله الكثيرون وحققه جيفارا على أكمل وجه، فبلغ بدراما تطهر إنسان العالم الثالث أوجها : أن تكون فى الكفة الأخرى حياته ذاتها. وأحد وجوه رفضه الاستمرار فى الحكم فى كوبا، وانطلاقة يرعى نبتة الثورة فى بوليفيا.. إنما كان رفضه اضطرار الثائر - حتى لو كان بسبيل الثورة - للمناورة واستخدام الطرق الجانبية والانزلاق المتتالى والحتمى إلى التنازلات وأنصاف الحلول.

لكن ما أوقع معين بسيسو فى هذا الخلط هو اختلاط ملامح الثائر عنده فى هذه المسرحية. فبعضها - أعنى هذه الملامح - لعبد الله بن محمد، وبعضها لجيفارا، وبعضها للمسيح وبعضها من هموم الثورة الفلسطينية، ثم لم ينجح فى أن يجعل من كل هذه الملامح وجهًا متسقًا، فبقيت متنافرة فى «كولاج» غير منسجم.

* الفكرة الثانية هى فكرة استمرار الثورة، الثورة مستمرة نعم - عبر كل العصور نعم، لكن فى تعبير معين عن استمرارها - على لسان عبد الله بن محمد - ما يوحى برؤية ميكانيكية لحركة التاريخ: «سيظل الزمن يلد / ولأجل لا يعلمه إلا الله. / يلد المعتمد بأمر الله.. / وسيلد المعتمد الزنج.. / وسيلد الزنج../ أكثر من عبد الله بن

محمد». إن التعبير هنا لا يوحى بحتمية استمرار الثورة قدر ما يوحى برؤية ميكانيكية لحركتها، وربما كان مصدر سوء الفهم هو استخدام رمز المعتمد بأمر الله كى يشمل كل ما يمكن أن يتيح الشروط الموضوعية لقيام الثورة.

يعود إلينا - فى المشهد الثالث - صندوق الدنيا فيؤكد لنا بدوره حقيقتين: إنك إن تقتل الثائر فهو لابد سينهض ثانية من خلف المتراس، والثانية هى أن وطفاء قد عبرت كل جسور عذاب الحبلى ولم تلد بعد. وتدخل المشهد شخصية جديدة هو الطبيب ويدور حوار بينه وبين الرجل - الغسالة، يقترح فيه هذا الأخير على الطبيب أن يقوم بإجهاض وطفاء، ففى يده المشرط، لكن الطبيب يرفض أن يحولها لقديسة ويقترح إجهاضها بالكاميرا ويقترح إحضارها من القرن الثالث.

المشهد التالى محاولة إجهاض وطفاء: فى زنزانة ضيقة تقعى: ويداها موثقتان وزنجى يجلد قربة مدلاة من سقف الزنزانة (تعبيراً رمزيًا عن محاولة الإجهاض) لكن وطفاء تتعرف فيه على وجه الزنجى الذى ضمدت جراحه يومًا فى البصرة، وبدوره يتعرف عليها فيطلق سراحها، ويقترح أن يعود بها للقرن الثالث، فهو لا يعرف أحداً فى هذا القرن، وتجيبه وطفاء: «لابد وأن ألد هنا.. / لا أدرى أين .. / لكن هذا الطفل بأحشائى../ سيقود خطاى..».

فى مونولوجها التالى تعود وطفاء لوجه الثورة الفلسطينية، تنتظر هؤلاء الذين سيجيئون، وقد خبأت لهم فى صدرها سيفًا من القرن الثالث: «وكدحت طوال الدهر/ ونزفت العرق على كل رصيف أبيض وأسود / وحملت حقيبتى الملعونة.. / عبر مطارات العالم../ ولد السيف بصدرى / لكنهم سوف يجيئون / خبأت لهم فى صدرى سيفًا / خبأت لهم قنبلة فى صدرى.. / أمشاط رصاص.. وأصابع ديناميت..».

المشهد الأخير فى ساحة واحدة رصت صلبان عشرة.. كل صليب يحمل قناعًا لوجه عبد الله بن محمد، ووطفاء قد جاءها المخاض لكنها حائرة.. أى صليب من هؤلاء يحمل وجه عبد الله بن محمد وتناجيه أن يهبط من فوق صليبه ليشهد مولد ابنه، ألن يعطيه اسمًا وعلمًا وجواز سفر؟ ويرد عليها صوت عبد الله: لن يعطيه أحد اسمًا وعلمًا وهو

من سيختار لنفسه اسمًا وعلمًا.. «وجواز السفر المثقوب هو الصدر المثقوب».. وهو أيضا من سيجمع هذى الصلبان العشرة وحين تتجمع: «هذى جذع صليبى تساقط / منه أقماط للطفل وتفتح كالزهرة.. / فى خشب صليبى اسمه. وطفاء: من سيجمعها من؟/ يد من تمتد تجمع هذه الأشلاء؟» إن يد عبد الله بن محمد كانت معجزته، وأيدى الزنج كانت معجزة القرن الثالث، ونحن الجالسون فى مقاعد المتفرجين تتوجه إلينا وطفاء مجهدة. فى آلام المخاض تريد أن تهب الحياة طفل الثورة، فماذا تنتظر؟ لا معجزة فوق المسرح.. فلنمد أيدينا إليها الآن.

وتكتمل رسالة المسرحية: محاولات الإجهاض والتشويه مستمرة لا تزال، والثورة موزعة القوى فوق صلبان متعددة، أقلها صادق وأكثرها كاذب، والميلاد الحقيقى ينتظر أن تتوحد هذه القوى: فلسطينية وعربية وعالمية، لكن هذا لن يحدث ونحن على مقاعدنا ناعمون ببراءة مزيفة، كلنا مصبوغ ومتهم وكلنا مسئول عن عمل شىء فى سبيل توحيد هذه الأشلاء الممزقة، كى يولد طفل الثورة.. مكتمل الخلقة موفور البدن.

* * *

قلت إن ثورة الزنج هى أهم أعمال معين بسيسو المسرحية، وهى من ثم - تحتمل مزيداً من الملاحظات :

* إن المشهد الأول ليس مجرد فاتحة تقليدية، لكنه يهدف لأن يكون تلخيصًا دراميًا للمسرحية كلها نتعرف من خلاله على المستويات الثلاثة التى ستنتقل الدراما من أحدها للآخر. وهذا التركيز الذى حاوله المؤلف فى المشهد الأول افتقدناه فى معظم المشاهد التالية. فثورة الكومبارس على دوره، ورفضه الاستمرار فى أدائه أصبح مفهومًا لنا من هذا المشهد الأول، ولم تكن ثمة ضرورة للعودة إليه بعد ذلك فى مطلع القسم الثانى، كذلك المشهد الخاص بصاحب «صندوق الدنيا». إن استخدام مثل هذا الرمز (بديل الكورس الذى يروى الأحداث ويعلق عليها) بحاجة لمزيد من العناية من جانب المؤلف، عليه أن يقول لنا جديداً فى كل مرة يظهر أمامنا، وأن يأتى ما يقوله فى مكانه من تطور الدراما، أما هنا فهو تزيّد لا مبرر فنيا له، يرد - فى نهاية الأمر - إلى هذا الخلط

بين ملامح ثوار مختلفين: قدامى ومعاصرين.

* من حق المؤلف أن يلغى بُعد الزمن تمامًا، فلا أحد يطالبه بأن يلتزم شيئًا خارج إطار رؤيته هو، لكن من حق المتفرج (القارىء) أن يتابع العمل دون أن يتشتت، وفى بناء المسرحية وتتابع مشاهدها ما يدعو لمثل هذا التشتت، فلسنا نعرف - على وجه اليقين - هل المسرحية إطلالة بعيون القرن الثالث إلى ما يحدث فى القرن العشرين أو العكس. وهذا التداخل والتخارج بين المستويات الثلاثة التى أشرنا إليها لا يعبر عن انتظام عالم واحد قدر ما يدعو للتشتت بين العالمين بمستوياتهما الثلاثة (والأمثلة هنا كثيرة، أبرزها عودة الرجل - الغسالة - والرجل التيكرز للظهور أول القسم الثانى دون ضرورة).

* يقطع حوار عبد الله ووطفاء مشهد ظهور المخرج - المدرس - وسط تلاميذه وهم يرددون الهتاف بسقوط عبد الله بن محمد، هذا المشهد يقطع مونولوج عبد الله، من أجل أن يقدم كاريكاتيراً مجسداً، هو إجابة السؤال الذى يطلقه عبد الله: ماذا سوف يخط الوراقون ببغداد؟ وليس هذا تجسيداً دراميًا قدر ما هو كاريكاتير لا يضيف شيئا لنا، فلست أظن أحداً لا يعرف إجابة السؤال فى هذه المرحلة من تقدم الدراما، ولنفس الأسباب تقريبا يبدو لنا مشهد الطبيب الذى يقترح إجهاض وطفاء مجرد تجسيد غير مقنع لفكرة مقنعة هى المحاولات المتكررة لإجهاض الثورة. كان المؤلف يلح إلحاحًا من أجل إبراز أفكار قد وضحت من قبل بما يكفى ولم تعد ثمة حاجة لهذا الإلحاح، (هذا يعادل الخطابية والتكرار والإلحاح على المشاعر فى الشعر).

* المسرحية كلها تنويعات شعرية على فكرة الثورة: حتمية حدوثها واستمرارها، ومرة أخرى: نحن فى قلب عالم معين بسيسو (ليست هناك حاجة لتقصى الصور الشعرية وردها لأصولها فى عالم الشاعر، ولكن بوسع القارىء المتابع الإفادة من هذه الملاحظة: عن ثورة الكومبارس، راجع «يوميات ملقن مسرح»، عن وجه فلسطين، راجع «قصائد على زجاج النوافذ» عن أسباب الثورة والاختيار بين الذهب أو الرأس المقطوع، راجع «من أوراق أبى ذر الغفارى» عن الصلب ورموزه، راجع «كأس الخل» و«لصوص

الصلبان» عن تزييف التاريخ، راجع كل القصائد الخاصة بخيانة الشعراء فى مجموعات «فلسطين..»، «الأشجار..»، و«قصائد..») وتبقى نقطة الضعف الرئيسة فى هذا العمل هى عدم وضوح فكرة المؤلف فيما يتعلق بمفهوم الثورة، ومشهد الصلبان الأخير - على أهميته الفائقة - يسهم فى تأكيد الخلط الذى أشرت إليه حول هذا المفهوم، فنحن لا نتقبل «عبد الله بن محمد» كمتمرد فرد شاء أن يبحث عن خلاصه، لكننا نتقبله من حيث هو رمز الثورة وقائدها، من حيث هو «صاحب الزنج» كما تردد اسمه عبر السنين.

* * *

ولقيت «ثورة الزنج» حين عرضت على المسرح - فى الشهور الأولى من ٧٠ - ما لقيت من حفاوة واهتمام (قلت إن الذى أخرجها هو نبيل الألفى الذى كان - إضافة لماضيه الفنى الجدير بالتقدير - يشغل آنذاك منصب المدير العام لمؤسسة المسرح، مما يسر له أن يوفر للأعمال التى يخرجها إمكانات بشرية ومادية قد لا يستطيع غيره توفيرها، فإلى جانب الممثلين الذين فاتت عليك أسماؤهم - كان نبيل يستعين بفنانين متميزين فى الديكور والموسيقى: عمر النجدى وسليمان جميل) ولست أشك فى أن هذه الحفاوة والاهتمام كانت دافعًا لمعين على الإسراع فى كتابة مسرحيته التالية «شمشون ودليلة»، ليقدمها نبيل الألفى بعد أقل من عام على تقديم «ثورة الزنج».

أخشى أن أقول إن هذه العجلة فى كتابة «شمشون ودليلة» أدت إلى أن تكون أضعف مسرحياته الطويلة الثلاث - وأكثرها استسلامًا للكليشيهات السائدة، فى ميلودراما ٦٧، من ناحية، وإمعانًا فى التجريد والتوليد الذهنى الفاتر من الناحية الأخرى: الفلسطينيون فى الأرض المحتلة، قبل إعلان الكفاح المسلح وبعده، قبل ٦٧ وحتى انهيار إسرائيل الحتمى، هم موضوع المسرحية. كلهم مكومون فى عربة قديمة واقفة لا تتحرك، وأمام مقدمة العربة إشارة مرور ضخمة تشبه البندقية المقلوبة، السونكى مغروس فى الأرض والكعب إلى أعلى وفى وسط الكعب لمبة كهربائية تشتعل بالضوء الأحمر وإلى جانبها جندى مرور يشبه التمثال فى وقفته الجامدة.. «حول العربة أسلاك شائكة تضىء فيها لمبات حمراء.. ومن سقفها تتدلى خراطيم مؤدية إلى خزان

فوقها، وملحق بها سجن ومستشفى للأمراض العقلية، وأمامها كأس كبيرة وأشباح رجال ونساء وأشكال أخرى لا تكاد تبين».

وفى مونولوج طويل - يعتذر المؤلف عن طوله - تؤديه وجوه ثلاثة، نفهم أن هذه العربة «عربتنا نحن وعربتكم أنتم.. / نحن جميعًا فى هذى العربة../ العربة واقفة والضوء الأحمر / قد قتل الضوء الأخضر..» وأنه قد آن الأوان لنتخلى عن الكلمات الكاذبة والزائدة والتى لا تعنى شيئًا، وأن تنظر للحقائق وتحدد منها ومعها مواقفنا. وحين يقول الوجه الثالث إن الوطن أصبح بلا عراف، وأنه لابد من عراف يشير باللون الأخضر، يهبط خطاف من سقف العربة يسحبه إلى أعلى، وهو يصرخ فى طلب النجدة. وبعد المونولوج يبدأ الرجل ذو «الأربطة البيضاء» يحكى لنا عن يافا، وعن تلك المرأة محلولة الضفائر، مربوطة القدمين بالأربطة البيضاء التى تضم دمية إلى صدرها كأنها ترضعها وتدور حول الكأس التى يسبح فيها سمك أحمر.. يحكى ذو الأربطة البيضاء: «كانت يافا ترحل.. / وامرأة من يافا كانت ترحل../ تحمل طفلاً فوق الصدر وتحمل صرة../ والمرأة تعبت.. خافت../ كان الرعب يبيع تذاكره فى السوق السوداء / وأرادت أن تلقى الصرة../ لكن من هول الرعب الأسود، ألقت بالطفل../ واحتفظت بالصرة..» ثم نسمع المرأة تناجى طفلها الذى فقدته، والذى يجب أن يكون قد شب عن الطوق الآن.

وشيئًا فشيئًا يتمايز بين ركاب العربة أفراد أسرة بعينها: هذه المرأة (ريم) وأبوها وأمها وأخوها الموجود بالعربة (مازن) والآخر خارجها (عاصم)، وكل هذه الشخوص «كليشيهات» و«أنماط جامدة» لا تكتسب ملامحها الخاصة: الأب لا يزال يحمل مفتاح البيت، والأوراق التى تثبت ملكيته لبيارة فى يافا، ومازن قد ضاق بحياته فى هذه العربة وضاق بكل شىء، ومن ثم يخايله حلم الهجرة : «استيقظ لأرى ماذا يا أبتى../ لأرى أختًا مجنونة../ ألقت بالطفل / واحتفظت بالصرة / أختًا يرجمها أطفال العربة / وأخًا يمضى كالسائح بين المعتقلات / وأمًا تخفى المنشورات../ أستيقظ لأرى ماذا يا أبتى.. مفتاحًا يتدلى من خيط فى عنقك../ لأرى ورقًا أصفر قد أخذ يدب إليه

السوس... / ورقًا أنت بموجبه تملك تلك البيارة فى يافا..» وتتقدم ريم - تناجى ابنها الضائع - حتى ترتمى على الأسلاك. ومن خلف مؤخرة العربة يأتى عاصم متسللًا ويدور حوار بينه وبين الأب عن الهجرة القديمة أو النزوح القديم. يقول فيه الأب - الذى لا يزال محتفظًا بأوراق البيارة ومفتاح البيت... «من يحمل حجراً فى المنفى ليقيم به بيتًا../ فلتقطع يده يا عاصم.. (..) هاجرت فصنت عرض البنت وعرض الزوجة والأخت../ لكن أى الأعراض هتكت../ عرض الشارع والدار.. وعرض الأرض (..) كان علينا أن نلصق بزجاج النافذة الوجه .. يتكسر فى العينين زجاج النافذة - .. / تبارك فى العينين شظاياه../ أحجاراً من ماس تتوهج فى العين../ ولا نرحل عنه..» وعاصم الثائر يكاد يداخله اليأس وهو يصف العربة وركابها: «تلك الكأس يعوم بها السمك الأحمر هى ووديان فلسطين../ هو سقف وأرض العربة يا ابتى..» فيقول له الأب إن المأساة حن تكون بهذا الحجم «فلابد من عمل شىء، حرام أن يقرأ أو يكتب أحد» وهو لا يعرف - على التحديد - هوية الثائرين، ولكنه يعرف شيئًا واحداً: «كونوا ما شئتم يا ولدى../ كونوا ذهبًا.. كونوا خشبًا ونحاسًا../ كونوا ما شئتم أعلامًا مختلفة../ فى سارية الوطن ولكن كونوا / قبل السارية وقبل العلم فلسطينيين./ كونوا يا ولدى رغم الألوان.. فلسطينيين..» ثم يظهر.. الكمسارى يطالب بدم جديد، ويرفع الرجل - البانيو - رأسه ليقول إن العربة لو تحركت لأفلست شركات وهبطت أسهم وأغلقت مدن وشوارع..» ولهذا نحن هنا.. ديكور قضية../ لا أكثر من ديكور../ ديكور فلسطين..» ويتقدم الكمسارى فيغطس الرجل، البانيو، ويدمغ الكمسارى رجلاً لا يملك أن يدفع بعلامة حمراء على الجبهة. وتتحول ريم لعرافة ولكن لا أحد يريد أن تقرأ كفًا أو فنجانًا رغم صراخها: «أو ما ضاع لأحد منكم شىء يا ركاب العربة؟».. أو ما ضاع لأحد منكم نهر أو بقرة؟../ أو ما ضاع لأحد منكم وطن يا ركاب العربة؟».. / يسأل لم ضاع ومن ضيّعه..؟».. ويؤيدها الرجل - البانيو - فيأتى أنصار الكمسارى ليغرقوا وجهه فى الماء وهو يستنجد بركاب العربة وليحملوا ريم إلى ما وراءها. وتخفت الإضاءة عن اللوحة الأولى.

فى اللوحة الثانية حوار بين الأب والأم عن المطر، والفلاح الذى لا يملك أرضًا لأن أرضه هناك وراء الأسلاك الشائكة، ثم يأتى عاصم - متسللًا كالعادة - ليعلن ضرورة الرفض، «لو يرفض كل الركاب بهذى العربة.. / هذا الضوء الأحمر../ لو يرفض كل الركاب بهذى العربة وجه السائق، وجه الكمسارى../ لو كل منا يرفض وجهه../ هذا الوجه الراكع والصامت../ هذا الوجه الشمعى الباهت.. / إن علينا أن نخلعه يا أمى../ أن نلقيه فى النار../ كى ينهض من جوف النيران المشتعلة، وجه آخر..» وما دام عاصم قد استبدل «بصيد السمك الحوت..» وأعلن الرفض ودعا إليه فهو لابد سيموت، سيموت - يتنبأ الأب - ولن يدافع عنه أحد «حتى الركاب بهذى العربة../ فسوف تموت لكى تشعل من أجلها الضوء الأخضر../ لن يرفع أحد منهم صوتًا من أجلك..» ومن شباك العربة يطل الوجه الأول ينبىء ركاب العربة أو «سكان الجيتو» إن الموج قد قذف بجثث صيادين ثلاثة إلى الشاطىء، وتتقدم ثلاث مجموعات تحمل كل جثة صياد ملفوفة بالشباك والعشب. مات الصيادون الثلاثة لأنهم تبعوا السمك الأخضر، ولأن من لا يعترف بأرضٍ محتلة لن يعترف ببحر محتل.

ويدخل الرجل ذو المعطف ووراءه حامل المقص يفتحان ثغرة فى السلك الشائك الذى يفصل بين الخشبة والصالة، ويحرضان ركاب العربة على الرحيل: «فهنالك مدن وشوارع../ وحقول ومصانع../ ودجلة والنيل.. وبردى../ وطن عربى فى الصالة../ ماذا يبقيكم فى هذى العربة..؟ / عبثًا تنتظرون الضوء الأخضر..» فيرفضون دعوته المشبوهة، أنه هو الذى خطف مازن واغراه بالهجرة، ويلتفون حوله يريدون أن يقتلوه فيلقى وسطهم قنبلة دخان تنفجر، ويأتى صوت معدنى لسائق العربة الذى نسمع صوته ولا نراه يسأل الكمسارى عما يحدث هذه الضجة، ومن الحوار بينه وبين السائق - الذى تقطعه صيحات ريم تناجى ابنها يونس الضائع فى بطن الحوت - نعرف أن هناك صحفًا تصدر فى العربة، لا يقرأها أحد، وأن هناك من يسرق الأيدى، وأن طبيب القرية مشغول؛ لأن بعض الأيدى أخذت تضمر.. «ولم تمسك قلمًا منذ سنين.. / أو فتفح صفحات كتاب حسن السيرة../ ولهذا ضمرت../ بعض الأيدى ذابت .. / وهنالك

بعض الأيدى انتفخت../ لأنها ظلت تكتب وتكتب..» ويدخل بائع أقلام وجرسون يحمل زجاجات حبر، يناديان كل على بضاعته، فيأمر السائق الكمسارى بأن يعطيهما ترخيصًا، أما مازن فيعود جثة على الأعناق لأنه متسلل، لأنه حاول أن يلتقط الأسلاك الشائكة فى وطنه برموش عينيه، وتصرخ ريم فى جمهور الصالة : «لو يتسلل أحد منكم يا مئة المليون../ لم أنتم فى الصالة؟/ يا مئة المليون؟/ لم لا تأتون إلى الخشبة.. / ونمثل نحن جميعًا فوق الخشبة..» ويدفن عاصم جثة أخيه، ويعلن بدء الكفاح المسلح - فغداً أول أيام العام الخامس والستين - وينطلق ركاب العربة يحطمون جدران السجن ومستشفى الأمراض العقلية والأسلاك من حول العربة، ويعلن الكمسارى الذى حوصر نبأ التمرد للسائق، ويلقى عاصم لمبة خضراء فوق التمثال الخشبى فتنفجر ويتهاوى التمثال ويقتحم عاصم وركاب العربة الأسلاك - وفى البرق الأخضر تلمح ريم وجه ابنها الغائب.

وبإعلان الكفاح المسلح ينتهى الجزء الأول، ويبدأ الجزء الثانى - فى لوحتين كذلك - وقد حدث شىء من التغيير : غرس العلم الفلسطينى فى مقدمة العربة ونصبت ثلاثة مكبرات للصوت، وإشارة المرور أصبحت تضىء باللون الأحمر ثلاث مرات أو أربع، وباللون الأخضر مرة (وفى الحوض كذلك سمكة حمراء كبيرة، وعدة سمكات خضراء صغيرة)، وصندوق بريد معلق فى جدار العربة - والقضية الآن هى الأخطار التى تهدد الثورة من داخلها وخارجها على السواء - ويتبارى الأب وريم فى تنبيه عاصم لهذه الأخطار.

تقول ريم - مخاطبة ابنها الغائب وأخاها الحاضر : «كن حذراً يا ولدى.. / كن حذراً يا يونس.. / فهنالك من يعطى الثورة عوداً من كبريت .. / كى يسلبها بركان../ وهنالك من يعطيها زراً.. / كى يطلب منها معطف../ وهنالك فى البورصة يصبغ دمها الأسهم../ وهنالك فى سوق الوراقين../ يمزج دمها بالحبر../ (..) احذر يا يونس.. / كن ثورة../.. واحذر أن تصبح إعلانًا عن ثورة..» ويستشرف الأب مستقبل الثورة: معنا من سار وسوف يسير بإعلان وشعار../ معنا من سوف يسير بورقة نقد/ لكن

معنا من سار وسوف يسير بقنبلته/ وعلينا أن نزرعها قلبًا خفاقًا فى الصدر..» ولا يجد عاصم ما يقوله سوى أنه يعرف شيئًا واحداً.. لقد خرجوا من الثلاجة وعليهم ألا يرجعوا إليها أبداً، ويتقدم الكمسارى يزف لأهل العربة بشرى أن الخراطيم لن تعود تمتص دماءهم بنزينًا للعربة، ثم يعلن عن حفلة ألعاب نارية وتنطلق مكبرات الصوت من كل ناحية: نحن العرب/ . لهب. لهب. لهب./ .. غضب.. غضب.. غضب.. انهض يا عنترة العبسى../ واصهل فى نافذة القدس../ اشعل يا طارق.. سفنك بركان حرائق.. إلخ» ويفجر الكمسارى دمية، ويتساقط بعض الركاب.. وترتفع أصوات الحرب لحظات، ثم يأتى صوت من أحد مكبرات الصوت يدعو أهل العربة لإلقاء السلاح / «العربة سقطت فى أيدينا../ سقطت سيناء../ والمرتفعات السورية../ حجر المبكى أصبح فرح الأحجار../ سقطت غزة../ نحن على مرمى حجر من كل عواصمكم».. هى الهزيمة إذن فى حزيران، يمضى عاصم بين أبيه وأمه تاركين وراءهم ريم ممددة فوق نقالة يطوف حولها حارس.

وللمرة الأولى نرى العدو وجهًا لوجه: تدخل دورية إسرائيلية على رأسها شمشمون: وقحًا صلفًا مدلاً بقوته، يحاول أن يستميل ريم كى تتعاون معهم ويغريها بأنه يعرف الطريق إلى يونس، ابنها الضائع، وبأن أحداً لن يعرف بتعاونها، بل ستصبح بطلة - بعد أن يطلقوا بضع رصاصات. ويزعموا أنها هربت، لكن ريم تراهم مرتجفين رغم انتصارهم، ورغم زهوهم بهذا الانتصار:

ريـــم : انكمو ترتجفون../ كل ثلوج العالم تحت جلودكم يا شمشمون..

شمشون : إنك تلقين الآن بيونس / من نافذة الفندق لظلام الزنزانة.. / كم فتشت على يونس يا ريم / كم فتشت عليه..

ريـــم : فتشت عليه لكى أعطيه اسم أبيه../ اسم مدينته.. كى أعطيه اسمى وأقول له اسم عدوه.. / قاتل وطنه../ اسمك يا شمشون..

وحين تصر ريم على رفض التعاون - يستل شمشون السونكى ويذبح أرنبًا أبيض - رمز ابنها يونس - ويلقيه فوق صدرها..

فى اللوحة الأخيرة، نرى ريم ممددة على نقالة وشمشون وراحيل - التى ترتدى زى المجندات الإسرائيليات - يتحدثان عنها، راحيل تحرض شمشون على اغتصابها، وتعبئه بالحقد، فقدره أن يكسر أو ينكسر.. ويهبُّ شمشمون واقفًا.. «لابد وأن تكسر/ سقط أخوها فى يدنا يا راحيل../ لو أكسره فسأكسرها. لو أكسره..» ويطلب شمشون إلى عاصم أن يدوس على مدفعه وأمشاط رصاصه وأوراقه ويرفض عاصم: «ماسورة هذا المدفع على عنقى.. كيف يدوس الواحد منا يا شمشون على عنقه.. / مرت سنوات كنا فيها يا شمشون بلا أعناق../ (..)/.. حتى أمسكنا بالمدفع.. / حتى صارت ماسورة هذا المدفع.. / هى عنق الواحد منا يا شمشون» ويطعن شمشون عصامًا.. وتطعن راحيل ريم التى تتهمها بأنها دليلة، وتنفجر قنبلة خلف العربة، فيهرع شمشون إلى المدفع ويدير فوهته فى كل الاتجاهات:

ريم : در حول المدفع../ هذا هو طاحونك يا شمشون ../ ستظل تدور إلى أن تسقط../ هذا هو قدرك/ هذا هو قدرك..

ويظل شمشون يدور بسرعة هستيرية حول قاعدة المدفع حتى يلهث، وتبطىء حركته رويداً وتخفت الأضواء.. وتنتهى المسرحية.

* * *

قلت إن العجلة قادت معين بسيسو لأن يقدم فى «شمشون ودليلة» واحدة من «ميلودرامات ٦٧»:

* فالمسرحية الشعرية هى خلق عالم كامل ومتفرد يقوم على معايشة وجدانية لتجربة شعرية كثيرة الظلال والإيحاءات لا ينبع الشعر فيها من صليل القوافى المتتابعة ورتابة الإيقاع الواحد يأخذ بأعناقنا من البداية للنهاية، ولكن من «علامات» تحدد انتظام هذا العالم الخاص، وتشير إلى التنوع والصراع فيه. المسرحية الشعرية ليست ثرثرة بالشعر لكنها تطويع الشعر للمسرح وإغناء المسرح بالشعر. المسرحية الشعرية معايشة للتجربة لا ملامسة لها، اختيار جوانب منها وتعميقها لا احصاء المواقف المختلفة تجاه قضية من القضايا وحصرها.. الصراع فيها ليس بالضرورة صراعًا جسديًا أو عنفًا بدنيًا لكنه

التقابل بين جانبين من هذا العالم ترسخت جذورهما فيه، واكتسبا دلالاتهما منه، والشخصية - من حيث هى رمز - شىء مختلف كل الاختلاف عن تلك التجريدات الذهنية التى امتلأت بها «شمشون ودليلة»، الشخصية من حيث هى رمز لابد أن تكتسب دلالتها على أكثر من مستوى من مستويات العمل (وقد كادت شخصية ريم أن تبلغ هذا المستوى) أما الرجل - البانيو - والرجل ذو الأربطة البيضاء والرجل ذو المعطف وحامل المقص والرجل المغطى بأوراق الصحف فتجريدات تعادل مواقف بعينها تجاه قضية الثورة المسلحة تصدر عن ذهن هادىء يتأمل لا ينفعل ، يرى لا يحس ، يتعقل لا يعايش.

* فى تخطيطه لبنائه الفكرى - وهو صحيح فى خطوطه العامة - وقع معين فى أسر «التنميط» واستخدام الكليشهات الجاهزة التى سادت مرحلة سابقة من الأدب الفلسطينى بوجه عام قبل انطلاق العمل المسلح ثم حزيران: الأب كليشيه النازح فى ٤٨، بمفتاحه المدلى فى عنقه وأوراقه الصفر التى نخرها السوس والتى تثبت ملكيته للبيارة فى يافا، عيونه مشدودة نحو الماضى، وقدماه مغللتان ثقيلتان، فلسطين عنده هى الماضى لا المستقبل الذى يتخلق من فوهات البنادق، لكنه رغم ذلك قادر على أن يلوك الحكم وينعق فى وجه ابنه - ممثل الثورة والكفاح المسلح: «لو كنت تظن بأن النكبة كانت حانوتًا.. ذا باب واحد / وسيغلقه أول أصبع ديناميت../ فالحانوت له آلاف الأبواب.. / لو كنت تظن بأن فلسطين.. / هى هذى العربة.. / أوقفها الضوء الأحمر../ ثم رميت بقنبلة خضراء.. فانطلقت مترًا أو مترين../ فالعربة مازالت يا ولدى واقفة.. (..) اللغم وراءك يا ولدى - واللغم أمامك.. / واللغم يرفرف كغراب أسود فوق الرأس..»، مازن حين يتحدث عن طفولته، لا يستطيع أن يقدم سوى كليشيه آخر عن الطفل الفلسطينى بعد النزوح: «أول أيامى فى تلك المدرسة أمام اللوح الأسود../ كانت حصة رسم../ طلب مدرّسنا أن نرسم اصبع موز../ إنك لم تحضر يومًا يا أبتى اصبع موز../ لكنك تحدثنا عن شجر الموز../ فى تلك البيارة.. وأكب الأطفال على الكراسات../ كل يرسم../ ماذا يرسم يا أبتى../ ماذا يرسم طفلك، من يملك

والده بيارة../ فيها شجر الموز.. ولم ير يومًا اصبع موز؟/ سقط القلم وبقيت تلك الورقة فى الكراسة بيضاء..» بل إن مأساة ريم نفسها ليست سوى كليشيه آخر: وسط هول النزوح تركت طفلها وحملت بدله الصرة!

* ولا يقف استخدام الكليشيهات الجاهزة عند حد رسم الشخصيات الرئيسة فى العمل فقط، بل يتجاوزه إلى ما تقول هذه الشخصيات ذاتها - هذا عاصم يعبر عن رفضه للاستسلام ولأن يدوس سلاحه «مرت سنوات كنا فيها يا شمشون بلا أعناق..! كنا كرءوس تشبك بدبابيس.. تتأرجح فوق الأكتاف../ ما كان لنا أعناق../ ذابت على السنوات الأعناق..» وهذا هو الأب الفلسطينى يعبر عن ثقل كارثة حزيران على وجدانه: «هل يمكن أن تنقلب الدنيا وتقوم قيامتها فى خمسة أيام..؟/ أن يسقط ما نحن بنيناه طيلة تلك الأعوام../ فى خمسة أيام/ أن تصبح فوهة ذاك البركان الثائر../ مدفأة، بوتاجازاً للمحتل وفى خمسة أيام.؟..» وهذا شمشون - صلفًا مدلاً بقوته يقول لركاب العربة: «هذه هى كفى/ بين الأصبع والأصبع../ يجرى نهر النيل ونهر الأردن ويجرى دجلة.. / تحت الظفر وفى راحة كفى أنتم.. (..) قلت لكم ليوقع منكم من يكتب.. / وليبصم من يبصم.. / هذى الكف أوتوجرافك..» فتجيبه ريم «صار لنا دفتر يوميات آخر.. / يا شمشون / أوتوجراف آخر../ صرنا يا شمشون نوقع فوق الأربطة البيضاء على الجرح..» وفى الحقيقة أن هذه الطريقة فى التعبير - التى تعتمد على توليدات لفظية مفتعلة إلى حد كبير - تسود معظم سطور المسرحية.

* وقد نكون بحاجة لأن نقف لحظة عند استخدام الكاتب رمزى شمشون ودليلة، لأهميتهما فى المسرحية: هنا يعكس معين الدلالة التى اكتسبتها كل من الشخصيتين كما جاءت فى العهد القديم (سفر القضاة، الاصحاح السادس عشر، آية ٤ إلى ٢١)، ففيه نحن نتعاطف مع شمشون، البطل القومى ذى القوة الخارقة التى يسخرها لخدمة قومه. صحيح أنه يبدو فى صورة البطل الخليع الفاجر أو حاد الطباع الذى يقوم بغزواته وحده، ويضرب ضحاياه بأى سلاح يجده: فك حمار أو غيره، ثم لا يتورع عن سلبهم

ثيابهم ومالهم، ولكن قصته تروى بين قصص قضاة بنى إسرائيل بحيث نشفق على هذا البطل المخدوع وننفر من دليلة المخادعة التى أفشت سره لزعماء الفلسطينيين.

أقول إن معين يحتفظ من شخصية شمشون الأسطورية بالمبادرة إلى العنف وبحدة الطبع والحماقة لكنه يضفى على دليلة صفات العرافة، الداعية إلى الثورة المحرضة عليها، يكتب فريزر: «وقد لا يساورنا شك كبير فى أنه لو كانت لدينا الرواية الفلسطينية لحكاية شمشون ودليلة، لوجدنا الوضع يختلف بالنسبة للشرير والضحية عنه فى الحكاية العبرية، فربما وجدنا شمشون مصوراً بوصفه الشرير المخادع الذى سلب وقتل الفلسطينيين العزْل، ولربما بدت لنا دليلة بوصفها الضحية البريئة لشراسة شمشون، ولكنها سعت بسرعة بديهيتها وشجاعتها النادرة أن تنتقم فى الحال مما لحق بها من شر، وأن تخلص قومها من هذا الوحش الذى طالما عذبهم فى قسوة»[٣].

لا اعتراض لأحد - بطبيعة الحال - على أن يعيد الشاعر صياغة الأسطورة بحيث يحقق أهدافه من استخدامها، ولكننى أخشى أن يؤدى هذا الاستخدام إلى تأكيد ما أعتبره أخطر ما فى المسرحية وهو الذى يتمثل فى مشهد النهاية «در حول المدفع../ هذا هو طاحونك يا شمشون../ ستظل تدور إلى أن تسقط../ هذا هو قدرك..».

* هذه النهاية تنطوى على وهم خلاب وخادع: أن تقضى على العدو فوق خشبة المسرح لا على أرض الواقع الصلب، وأن ينهار شمشون بفعل تناقضاته الداخلية لأنه يدور دائمًا فى طاحونة العدوان. ولا يقولن قائل إن هذا «استشراف» للمستقبل فالسياق العام للعمل كله لا يقول هذا ، والواقع الموضوعى لا يقوله كذلك - فقد مرت - منذ كتب معين «شمشون ودليلة» وعرضت فى ٧١ سنوات طويلة مثقلة بالدم والعناء والألم وثمة سنوات أخرى قادمات.

أما أن يقود هذا الوهم الخلاب الساحر البعض إلى القول: ما لنا وللعدو، فستتكفل تناقضاته الداخلية بالقضاء عليه فما أخطر هذا وما أشد حاجة العدو إليه!

---

(٣) انظر : جيمس فريزر، الفلكلور فى العهد القديم - ترجمة: نبيلة إبراهيم، (ج) (٢) ص ٢٩ - ٣٠.

ولعل هذا أول ما كنت أعنيه حين وصفت «شمشون ودليلة» بأنها واحدة من «ميلودرامات ٦٧».

* * *

بعد هذه المسرحيات الطويلة الثلاث، نشر معين ثلاث مسرحيات قصيرة أو ثلاث «قطع مسرحية..»[٤].

فى «الصخرة» يقتحم بعض باعة الصحف القاعة، ويلقون بصحفهم على جمهور المتفرجين وهم يعلنون الخبر: انهيار منجم الذهب ، وسقوط عشرات العمال موتى وجرحى تحت الأحجار الذهبية، وعلى الخشبة قبة زجاجية فى أعلاها فتحة يتمدد داخلها رجل تغطيه الأخشاب تمامًا عدا رأسه وقدميه. قدم رجلان: ذو القناع الذهبى وذو القناع الأزرق، الأول - الذى يرأس الثانى - يقول إن المنجم قد سقط وهذا الرجل المدفون هو المنجم الآن: «من قمته ستطير طيور.. تخرج من هذى الصخرة../ تحمل فى أرجلها أحجار الماس.. تلقيها فى راحة كفى../ من أذنيه تقفز سمكات../ ابتلعت كل الأصداف كى تعطيها لى»، ثم يسأل عن أخبار العمال، بعضهم دعا إلى الإضراب.. (شيوعيون كما يصفهم ذو القناع الذهبى) والبعض وزع الحلوى والأزهار على الجرحى (إنسانيون)، والبعض الثالث يطالب بزيادة أجر الرجل تحت القبة (إصلاحيون) أما «الهولا هوبيون» فلهم عدة مطالب: أن توضع القبة فى منتصف المسرح تمامًا، لا إلى الشرق ولا إلى الغرب، وتعليق العلم الوطنى على رأسها، ومنح الرجل تحت القبة ارفع الأوسمة، ويلبى ذو القناع الذهبى المطالب كلها - فلا ضرر منها - ثم يستدعى طبيب الشركة ليقدم تقريره عن الرجل وحين يسأل الطبيب عمن يتحمل مسئولية موته إن مات، فيقول ذو القناع الذهبى: «بل من يتحمل مسؤولية إنقاذه..؟ لو خرج هذا الرجل هنا، من تحت الصخرة قلنا.. لو أنقذ متنا../ ولو مات لمتنا/ لا بد وأن يبقى تحت القبة

---

(٤) طبعت الأعمال الثلاثة (الأولى) فى طبعات مستقلة وأعيد طبعها مع بعض التعديلات فى نص «شمشون ودليلة» بوجه خاص مع المسرحيات القصيرة فى / «معين بسيسو»، الأعمال المسرحية، دار العودة بيروت، ١٩٧٩.

حيًا.. / حيًا لكن تحت الانقاض ولا يخرج أبداً..» ويدخل مذيع يصف لمستمعيه - كاذبًا - كيف يهبط إلى قاع المنجم كى يجرى حديثًا مع الرجل الوحيد الباقى، ويسأل الرجل إذا كان يتابع الأخبار فوق الأرض فيجيبه إجابة تلقى الضوء على دلالته ودلالة العمل كله. يقول صوت الرجل المدفون تحت القبة.. «وفتحت الراديو.. ضربات فوق الطبل وصوت يصرخ../ صوت فلسطين / كيلو من هواء، كيلو متر / .. صراخ/ موسيقى، كاميرا، حفلة كوكتيل مؤتمر للقمة../ من أجل فلسطين../ لكن حين فلسطين../ تقف على قدم من أرض كى تنطلق.. إلى أرض فلسطين / يطلقون يدقون الأوتاد بقدم فلسطين / مسموح لفلسطين .. أن تتكلم أن تكتب لا أن تمشى أبداً.. أن تحمل علمًا لا أن تحمل سيفًا..».

وتدخل امرأة حافية القدمين تخاطب الرجل تحت القبة الذى أصبح مزاراً وأصبحت أخباره فى الصفحات الأولى، ثم يدخل رجل ينظف القبة بأوراق الصحف ثم يعصرها للرجل تحت القبة، فالكل يريدون القبة البيضاء بيضاء، ويريدون الرجل لا حيًا فوق السطح ولا ميتًا فى قاع المنجم.. وتدعوه المرأة إلى النهوض وتحدد له الطريق الذى عليه أن يسلكه: «أمسك برغيف الفقراء وقاتل / فالقنبلة من القمح تجىء.. حينئذ وجه الأرض يضىء.. فرغيف الفقراء.. / قنبلة الفقراء.. / مصباح الثورة..» ويأمر الرجل ذو القناع الذهبى بالقبض عليها، لكنها تقاوم وهى تصرخ وتستصرخ الرجل لكى ينهض قبل الموت. ويطلب ذو القناع الذهبى بعد ذلك إقامة سور وأكشاك حراسة حول القبة ويبلغه ذو القناع الأزرق بأن شركات السينما والنشر والإعلان تريد إنتاج أفلام ونشر كتب واستغلال مساحات القبة للإعلان، ويدخل بعض الناس يحملون الفاكهة والخبز والزهور ويدورون حول القبة، ويلقون بما يحملون من فتحتها، فيؤكد ذو القناع الذهبى أنه لابد من شباك تذاكر، كى لا يدخل أحد بالمجان، وإقامة سوق حول القبة، وتهرب المرأة من الشرطة التى تلاحقها وقد اختلطت بجمهور الصالة.

فى الجزء الثانى نرى طوابير الناس تدور حول القبة وتسمع صوت المرأة ينطلق من مكبر الصوت يخاطب الرجل المدفون تحت القبة. «أو لا تفعل شيئًا كى توقف حول القبة

هذا الدوران../ دار الفقراء وتعب من الدوران الفقراء../ وكراسى الأنظمة.. مذهّبة../ وسرير الأنظمة مذهب../ حجرات الأنظمة مكيفة طول فصول العام../ أجهزة التكييف الأمريكية / لا تتوقف فى هذى السنة الأمريكية..» ثم تخاطب الرجال والنساء الذين يدورون حول القبة. «ماذا ينفعكم هذا الدوران / دقوا القبة بالأيدى هدوها بالأيدى بدل الدوران../ (..) حولتم بيت حبيبى شباك تذاكر/ حولتم بيت حبيبى مخفر شرطة../ حولتم شعر حبيبى أسلاكًا شائكة / وسرقتم موسيقى دمه../ أيا وطنًا لن يصبح مخفر شرطة / يا وطنا لابد وأن تصبح موسيقى دمه.. / مارسيلييز العالم ../ أنت وعدت الأرض العربية بالوردة والزلزال..» ويأمر ذو القناع الذهبى بإغلاق فم المرأة بالماء أو بالدم.. غير أن جماهير الصالة تتحرك حين تظهر المرأة فى وسطهم، ويحميها عدد منهم فيحولون بين الشرطة والقبض عليها ولا يجد ذو القناع الذهبى مفراً من أن يلقى قنبلته تنفجر فى وسطهم وهم يتقدمون نحو الخشبة والمرأة تقودهم وتحرضهم وتصرخ فيهم: «فلنتقدم.. فلنتقدم../ لابد وأن نبلغ تلك القبة / نحن المعتقلون هنا فى هذى الصالة.. / لو حررنا الرجال هنالك تحت الأحجار../ أصبحنا أحراراً..» وينكسر جزء من زجاج القبة والجمهور يزحف نحو الخشبة.

* * *

لنحتفظ بملاحظاتنا حول «الصخرة» حتى نعرض للمسرحية الثانية «العصافير تبنى أعشاشها بين الأصابع» فالمسرحيتان مرتبطتان حتى إن إحداهما يمكن أن تكون معادلاً ومكافئًا للأخرى، والحقيقة أن عدم إثبات تواريخ كتابة الأعمال - أو نشرها للمرة الأولى - يؤدى لبعض الصعوبة فى تتبع فكر الكاتب وتطوره. لكنا نجد إشارة عن هذه المسرحية «العصافير..» تشير إلى أنها قدمت فى الرباط فى نوفمبر ٧٣، وفى المسرحية الأولى «الصخرة» إشارات توحى بأنها كتبت بعد ٧٣ (يسأل صوت الرجل المدفون المذيع هل أصبحت «نانسى كيسينجر» مطربة الشرق الأولى؟ ويوصى العامل الذى قام بتنظيف القبة باستخدام (كيسينجر) للحمام وللتنظيف، كما تتحدث المرأة عن أجهزة التكييف الأمريكية - التى لا تتوقف فى هذه السنة الأمريكية. هذه الإشارات عن بروز

الدور الأمريكي وهيمنته، والحل الأمريكي الذي يحمله كيسنجر هي ما ترجح الاحتمال بأن الصخرة مكتوبة في ٧٤ أو ٧٥ أي بعد المسرحية التالية عليها في ترتيب الأعمال المسرحية..).

مرة أخرى: إن المسرحيتين مرتبطتان، والرجل الذي كان مدفونًا تحت القبة في الصخرة نراه في صورة امرأة ممددة على السرير ملفوفة بالأربطة والضمادات وهي تحاول أن تشق قدمها وتبحث عن صوتها الضائع، وحين تصرخ يأتي إليها الممرض والطبيب. والمرأة - نعرف أن اسمها شامة - تريد لساقها أن تلامس الأرض لكن الطبيب يمنعها: «لو لمست قدمك وجه الأرض / تسقط كالقشة..» وتجيب المرأة: «طول الوقت وأنت تهددني بالصوت وبالصورة../ سبعة أعوام أسنانك في ساق مكسورة..»، وحين تسأل كيف جاءت لهذه الزنزانة، يجيبها الطبيب بأنها جاءت لأنها كانت تقود السيارة ضد جميع قوانين شوارع هذا العالم، وحين يرتفع صوتها بالرفض تصبح خطراً فيبادر الممرض إلى حقنها وهي تصرخ في طلب النجدة لأن «النمل الأبيض سيجر الوردة..» والطبيب والممرض في حجرة الطبيب يتحدثان عنها، يصفها الطبيب بأنها: «رغم الأعوام السبعة.. والساق معلقة في الحبل../ مازالت تحمل في قدميها نطفة هذي الأرض» ويأمر الممرض بأن يحمل منشاره وأن يتبعه، وتصرخ المرأة حين ترى الممرض ومنشاره.. ويكرر الممرض بأنه لا يسمع سوى كلمة لا طوال سبعة أعوام ويقول إنه إذا لم يبتر ساقها اليسرى - التي أصبحت كالزائدة الدودية - فستنتقل العدوى للساق اليمنى ومنها إلى الرأس المحايد بين الكتفين. فتصرخ فيه المرأة / رأسي ليس كرقاص الساعة../ رأسي ليس مذكرة للطقس../ مطر حين تشاؤون .. / ثلج حين تشاؤون../ لا مطر أو ثلج حين تشاءون» ويضع الممرض المنشار على ساقها وهي لا تزال تصرخ. في اللوحة التالية تعرف من الحوار بين الممرض والطبيب أن الممرض لم يقطع الساق لكنه قطع الحبل الذي يربطه، فيأمر الطبيب أن يتبعه مؤكداً له أنها لم تضع قدمها على الأرض.. أما المرأة فهي فرحة بساقها اليسرى تطوقها بذراعيها وتغني لها: «من علقني فوق الخشب نزل من الخشب / ناولني/ تفاحة/ قال خذيها واستمعي لي : من علقني فوق الخشب/ فوق

الأرض كان يخاف../ فلو لمست قدمى الأرض/ ستتبعنى الأرض، والفقراء يصيرون ملوك الأرض..» وبدل قطع الساق يحملها الطبيب والممرض قسراً ويضعانها على كرسى ذى عجلتين هى تقاومهما وتصرخ. . اللوحة الأخيرة.. من ثلاثة مقاطع نرى المرأة فيها وهى على الكرسى لازالت تقاوم «سبعة أعوام تربطنى فوق الكرسى وتدفعنى..»، ويقول الممرض إنها لا أرض لها سوى راحة كفه (تمامًا مثل شمشون) / راحة كفِّى هى أرضك/ لا توجد لك أرض أخرى../ فى راحة كفى نهرك../ جبلك كرسيك.. علمك..» ولكن المرأة لا تبحث عن علم بل عن قدم..» حين على الأرض ترفرف قدمى.. سيرفرف علمى.. من يتبع قدمى. «اعطيه علمى/ ستكون له الأرض كل الأرض» ويحدثنا الطبيب فى المقطع الثانى عن ملف هذه المرأة: حين اغتصبوها كانت طفلة، ثم رموها فى قاع بئر راحت تصرخ وتضرب أحجار البئر، وحجراً بعد حجر راحت تصعد، تسقط لتنهض وتعاود الصعود، حتى شقت أصابعها الطين، وخرجت، عريانة كانت، ومن بين أصابع قدميها نبتت أشجار، غطتها بالأوراق، وصارت المرأة شجرة تنتقل من حقل الموز إلى حقل القمح إلى حقل الزيتون.. وينصح الطبيب الممرض بأن يغتصب المرأة فوق كرسيها، فى المقطع الأخير تتحدث المرأة لنفسها وتقطع الحبال وتمد ساقيها حتى تكاد أن تلامس الأرض وأجراس الإنذار تدق، وتضع ساقها اليسرى، ثم اليمنى وتصيح: «هى ذى الأرض/ مائدة الفقراء/ يا قدمى كونى فاكهة الأرض على مائدة الفقراء» يهرع إليها الطبيب والممرض، وتخطو المرأة سبع خطوات على الأرض وأجراس الإنذار تدق مختلطة بدوى بوق سيارة الإسعاف، وهى تتخبط - تلاحقها الأضواء الحمراء - وتصيح : «قدمى جرس الأرض من يتبع قدمى أعطيه جرس/ دق يا قدمى يا جرس الأرض/ ستعشش فى أذنى عصافير الأرض/ ستعشش بين أصابع قدمى عصافير الأرض/ دقى يا قدمى يا جرس الأرض».

ثم يظلم المسرح

* * *

والآن.. ماذا فى هاتين القطعتين المسرحيتين؟

من الواضح أن معين قد أوغل فى استخدام الرمز إيغالاً كاد أن يقف بين هاتين المسرحيتين وجمهور المشاهدين أو القارئين، لم يعد الرمز نابعًا عن العمل ذاته، ولكنه مفروض عليه فرضًا من خارج، ولم يعد يشير إلى مستوى آخر من مستويات تلقى العمل، وتَفَهُمه، لكنه أصبح هو العمل ذاته، ومن أجله - أعنى هذا الرمز - يخلق الكاتب شخوصًا تعبر عن جوانب منه أو مواقف إزاءه، ولعل المتلقّى - المشاهد أو القارىء الذى لا ألفة له بعالم معين بسيسو ورموزه، ألا يبلغ شيئًا كثيراً من هذه الرموز المتراكمة.

بعبارة أخرى: قد يستحيل على هذا المتلقى أن يفهم شيئًا، ما لم يفهم أن هذا الرجل المدفون تحت القبة هو قضية فلسطين بوجه عام، والثورة الفلسطينية بوجه خاص، وأن الرجلين ذا القناع الذهبى وذا القناع الأزرق رمزان للنظم المستفيدة من بقاء الثورة الفلسطينية على هذا النحو: لا هى حية ولا هى ميتة، فهذا الوضع وحده هو ما يبقى تلك النظم وما يفيدها، وأقصى ما تسمح به للثورة الفلسطينية هو أن تحمل علمًا لا سيفًا، أن تكتب، وتتكلم، لا أن تنطلق فى مسيرتها الخاصة إلى أرض فلسطين. وحسب هذا الفهم تكتسب المرأة دلالتها: إنها «ثورة على الثورة» إنها دعوة للثورة كى تتحرر من أسر هؤلاء الأوصياء على مسيرتها، الذين يبقون عليها تحت القبة، فُرجة ومزاراً، لكن هذا لن يتحقق إلا بتحقق أمرين مرتبطين: أن تعى الثورة ذاتها هذه الحقيقة ثم أن تعيها الجماهير. صحيح أن هذه الجماهير بقيت مخدوعة زمنًا طويلاً، تحمل الفاكهة والخبز والأزهار لتلقيها فى القبة ولتطوف حولها، لكنها بدأت تستفيق وتلتف حول الصوت الصادق الداعى إلى ثورة حرة وقوية وقادرة على الانطلاق إلى أرض فلسطين، ونهاية المسرحية بشارة بأملٍ وليد، فقد تحطم جانب من جدار القبة وبدأت الجماهير زحفها نحو خشبة المسرح لتكمل هدمها وتستخلص ثورتها الراقدة تحت الأنقاض.

كذلك الأمر فى المسرحية الثانية، لا تستقيم إلا حسب الفهم نفسه: هذه المرأة المكبلة بالأربطة البيضاء، المغللة إلى سريرها، مقيدة الساقين، هى الثورة الفلسطينية، والطبيب والممرض بدوريهما رمزان للنظم والقوى المستفيدة من تكبيل الثورة بمختلف القيود، وكما كان مسموحًا لها فى المسرحية السابقة بأن تكتب وتتكلم، فإنه مسموح لها هنا كذلك بأن تتحرك، لكنها حركة محسوبة، خاضعة للمراقبة، محددة بكرسى ذى عجلتين يدفعه الممرض ذاته.

ويلفت النظر فى هذه المسرحية أمران: الأول هو تكرار تحديد سبع سنوات على بقاء المرأة مغللة، وبقاء الممرض تابعًا للطبيب (تقول المرأة: سبعة أعوام وأنا أصرخ ضد القطن / سبعة أعوام تطعمنى. القطن» وتقول : «سبعة أعوام وأسنانك فى ساقى مكسورة». وتقول: «سبعة أعوام.. والدود / يخرج من جرحى ويعود»، ويقول عنها الطبيب: «رغم الأعوام السبعة والساق معلقة بالحبل.. / مازالت تحمل فى قدميها نطفة هذى الأرض..» ويقول الممرض نفسه لطبيبه «سبعة أعوام وأنا اتبعك وساق المرأة يتبعنى»). هى الأعوام السبعة التى انقضت على انطلاق الكفاح المسلح، هذا التفسير يحدد زمن كتابة المسرحية (١٩٧٢).. وهو ما يتفق مع الإشارة إلى أنها قدمت للمرة الأولى فى ١٩٧٣، ومن ثم تصبح سابقة على «الصخرة» التى أرجّح أنها مكتوبة بعد هذا التاريخ على نحو ما سبق.

الأمر الثانى هو دلالة الساق اليسرى، هى المعرضة للبتر، وهى التى حاول الطبيب والممرض كلاهما أن يبتراها، ويقول الممرض للمرأة بوضوح: «الساق اليسرى صارت كالزائدة الدودية../ ../ ولو لم أقطعها فستنتقل العدوى للساق اليمنى / ومن الساق اليمنى ليديك ثم إلى الرأس/ .. لو بقيت تلك الساق اليمنى أنفذت الرأس/.. / حتى الرأس محايد / بين الكتف اليمنى والكتف اليسرى»، وحين تتبين المرأة أن ساقها اليسرى لم تقطع، تروح تغنى لها وتناجيها: «يا ساقى اليسرى يا قدمى.. الآن خذينى الآن / إلى ذاك البستان إلى شجر الرمان / عاشقة أنا، لا فم من أهوى فوق فمى / لا

يد من أهوى فوق يدى.. / لا دمه فوق دمى.. كالشامة فوق الخد / يا جرس الرعد»
وهى حين تمس الأرض بقدمها تصيح: «هى ذى الأرض / مائدة الفقراء / يا قدمى كونى فاكهة الأرض على مائدة الفقراء». لا حاجة للتزيد فيما هو واضح: إن الربط بين الساق اليسرى ومائدة الفقراء هو ما يهب الدلالة: إن اليسار - بالمدلول السياسى والاجتماعى الشامل - هو الطريق الذى يجب أن تسير فيه الثورة وقد تحررت من أغلالها، من كل ما يثنى ويعوق، ويحول دون الانطلاق.

هذا ما يقوله معين بسيسو - على غموض الرمز وتعقيده - فى هاتين القطعتين المسرحيتين.

* * *

ترى.. هل أحس معين بسيسو بأنه قد أوغل فى تعقيد رموزه، حتى كادت تغمض على جمهرة متلقيه، فكتب قطعته المسرحية الأخيرة «محاكمة كتاب كليلة ودمنة» دفاعًا عن الرمز والكتابة الرمزية؟

أيًا ما كانت إجابة السؤال فقد جاءت هذه القطعة المسرحية أكثر قطعه المسرحية إحكامًا ونصاعة: ها هو عبد الله بن المقفع يقدم للمحاكمة، وتهمته - كما ترد على لسان واحد من الجمهور الذى يشهد المحاكمة - هى أنه ترجم أو كتب كتابًا تنطق فيه الطير وينطق الحيوان، أما حامل محبرة السلطان وصاحب ريشته، الذى يقوم بدور الادعاء ضد ابن المقفع فيزيد التهمة إيضاحًا: «لكن هذا المتهم الماثل / لا يكتب إلا بالرمز / لا يتكلم إلا بالرمز/ ماذا يعنى هذا يا مولاى / سوى اللمز : سوى الغمز؟ /../ أول ما اتهم به المتهم هو الرمز / لو كان أمينًا / كتب كتابًا يفهمه القاصى والدانى / لكن كليلة يا مولاى ودمنة / الراوى فيه الطائر والحيوان / وكانا فى عصر لا يقوى الواحد منا / أن يتكلم فيه بغير الرمز /../ ولهذا اتهم المتهم الماثل / بالاثمين: / خان القاموس / وخان الناموس».

وحتى يُكسب القاضى هذه المحاكمة الهزلية شيئًا من ادعاء العدالة، يطلب إلى ابن المقفع أن يدافع عن نفسه، أو أن يطلب شهوده، فيطلب استدعاء الأسد للشهادة، فيوافق القاضى، ويؤجل الجلسة لصباح اليوم التالى، وفى اليوم التالى يعتذر حامل المحبرة لأن الأسد مصاب بزكام، ويخشى أن يعطس فى حضرة مولانا القاضى، ومن ثم يطلب ابن المقفع استدعاء الثعلب. وفى اليوم التالى يعتذر حامل المحبرة أيضًا؛ لأن الثعلب ذهب يصفف فروة ذيله عند أحد الحلاقين: فانقض الحلاق بموساه فقطع الذيل «والمحكمة هنا لا تقبل يا مولاى شهادة / حيوان مقطوع الذيل»، فيطلب ابن المقفع استدعاء الجمل وفى اليوم التالى يزعم حامل المحبرة أن الجمل قد هرب وهو يشيع فى منفاه أنه هرب لأن هنالك فرمانًا قد صدر بقتل جميع أرانب الغابة، فيسأل القاضى وما شأن الجمل بهذا الفرمان فيجيب حامل المحبرة: «هذى هى يا مولاى جريمته الكبرى/ فأجاب الزنديق : حتى أثبت أنى جمل لا أرنب / يتمزق لحمى بين السيف وبين الكرباج»، والفرصة الأخيرة التى بقيت لابن المقفع أن يستدعى الهدهد، وهذا هو الذى يأتى وهو يحمل فى منقاره عوداً من قش، فقد شاهد فى الساحة بجوار المحكمة أكوامًا من الخشب، فجاء بعود القش ليساهم فى محرقة الكتاب.. ولأن الهدهد أفشى السر، يحكم عليه القاضى بأن يحبس فى قمقم حتى الموت ويؤجل الحكم الذى يعرفه الجميع- لصباح اليوم التالى.

هذه محاكمة كتاب كليلة ودمنة : دفاع عن الرمز والكتابة الرمزية، وتبرير لها، يقوم بالادعاء ضد ابن المقفع «حامل محبرة السلطان وصاحب ريشته»، صورة أخرى من صور الشاعر ذى الأقنعة الذى يعمل فى خدمة السلطان، فيخون الكلمة ويخون الشعر، والحكم فى القضية صادر قبل المحاكمة، يعرفه الجمهور والحاجب والقاضى جميعًا.

مسرحية من فصل واحد، محكمة وناصعة، تنقل رسالتها بوضوح ومباشرة.

* * *

لم يكن معين بسيسو بنَّاء مسرحيًا ماهراً لكنه كان شاعراً صاحب قضية، أراد - بتحوله إلى المسرح - أن يواكب تطورات قضيته ويعبر عن همومها ويكشف أخطاءها،

ويحض الناس على الالتفاف حولها، تمامًا كما واكب شعره هذه القضية من بداية الخمسينيات.

وقضيته هى الثورة: الثورة فى العالم كله: ضد كل ما يقهر الإنسان، والثورة الفلسطينية جزء منها متلاحم معها، منذ كانت حلمًا يخايل النازحين والمقيمين حتى أصبحت حقيقة دامية على أرض الواقع الصلب: ثورة بلا أرض، تجربة جديدة على ثورات التحرر فى العالم.

وظل معين - حتى لفظ أنفاسه الأخيرة - واحداً من حداتها ومغنييها، وظلت الثورة الفلسطينية جوهرته المتألقة التى يحملها فى قلبه، بللورته المسحورة لا يمل النظر فى وجوهها المتعددة: منذ تخلقت من الحلم والألم، حتى حوصرت من خارجها وداخلها، ولكنه لم يفقد الأمل يومًا باستمرارها وانتصارها.

وما مسرحه كله سوى تنويعات شعرية على لحن الثورة المحاصرة، الغزال الأبيض تقفوه كلاب الصيد، لكن يومًا سيجىء، وغزالاً آخر سيجىء، لا تقفوه الكلاب.

على هذه الرؤيا.. أغمض معين بسيسو عينيه، ومات.

(١٩٨٥)

منين أجيب ناس؟!..

ودراويش نجيب سرور..



من البداية أصارح القارىء بأن لى رأيًا فى نجيب سرور ومسرحه قد يصدم جمهرة عشاقه والمعجبين به، والذى يمضى بعضهم فيرفعه لمستوى البطولة والشهادة.

هو رأى قديم، نشر بعضه حين قدمت آخر مسرحية عرضت لنجيب فى حياته: «قولوا لعين الشمس، ٧٣»، ونشر كاملاً بعد موته.

حين عرضت «قولوا...» كان نجيب معتل الجسم والنفس، وكان قد تخلى عن إخراج مسرحيته رغم الإمكانات التى توفرت لها آنذاك (خشبة المسرح القومى وعدد من الممثلين المجيدين على رأسهم سميحة أيوب وعبد الله غيث وفردوس حسن وإنعام سالوسة)، ورغم تعاقده على إخراجها، ورغم أنه أجرى بروفات الفصل الأول منها. ولم يكن لهذا من مبرر سوى نجيب نفسه. آنذاك كتبت: «... فى الحقيقة لا تنتهى قائمة اضطرابات الفنانين وعذاباتهم النفسية والروحية. لكن السؤال يأتى بعد ذلك: ما هو الجهد الذى يبذله الفنان كى يتحرر من اضطرابه؟ اقرأ «الطريق إلى دمشق» لستريتبرج. راجع أعمال تنيسى وليامز (خاصة: «قطة فوق سطح...» أورفيوس.. ليلة السحلية..) اقرأ أعمال ارتور اداموف فى ضوء اعترافاته، ستجد فى كل هذا شيئًا هامًا: «إن هؤلاء الفنانين يحاولون - بجهد إرادى خارق - أن يتحرروا من اضطراباتهم النفسية العميقة بتجسيدها فى رؤى وشخصيات ومواقف (...) يخرجون بعدها إلى العالم الفسيح، عالم الواقع والحقيقة، وصراع الإنسان الدائم كى يقهر الجوانب القابلة للشفاء وتلك المستعصية على الشفاء فى وجوده الإنسانى..» وبعد أن عرضت المسرحية ذاتها كتبت: وبعد... إننا نرجو أن تجد مشاكل الفنان المسرحى نجيب سرور حلاً على أرض الواقع لا على خشبة المسرح، فلعلنا نكسب منه مسرحيًا يقول لنا شيئًا غير رثاء الذات

وتبريرها واجترار آلامها، فى غير جدوى وفى غير فن كذلك..» (انظر «مجلة الطليعة» مارس ٧٣).

وبعد أن اكتمل نجيب سرور (أغسطس - ٧٨) ولم يعد ثمة ما يضيفه كان منطقيًا أن يكتمل الرأى فيه، وهو ما أحاول أن ألخصه فى السطور التالية: «أما نجيب سرور فقد كان شيئًا مختلفًا، كا عاصفة اندفعت إلى قلب الحياة المسرحية والثقافية منذ عاد بعد رحلته الطويلة فى موسكو وبودابست، وبكل ما حمل فى عقله وقلبه من خير وشر. إننى أكتب هذه السطور بعد موته الفاجع الذى كان يعرفه ويسعى إليه، وأحاول النظر فيما قدمه للمسرح فأجدنى لا أستطيع أن أبعد عن عقلى وقلبى وجه نجيب المعذب. ولو صح أن نفصل - ولو للحظة - بين الكاتب وما يكتب، فلن يصح هذا أبداً بالنسبة لما كتب نجيب سرور. لقد كان يعبر عما فى ذاته بالكلمات والسلوك معًا، ولعل تعبيره بالسلوك كان أفصح وأكثر دلالة من تعبيره بالكلمات، بل لعله هو - أعنى هذا السلوك - ما صنع كثيراً من الضجيج حول قيمة الكلمات..

وبعد أن هدأت العاصفة وخفت الضجيج، واستسلم نجيب للدائرة التى أسهم فى إغلاقها حول نفسه من الإحباط والعدوان المرتد إلى الذات، يبدو ما قدمه للمسرح محدوداً. لقد ترك نجيب خمسة نصوص منشورة (ياسين وبهية ٦٥ - آه يا ليل يا قمر ٦٨ - قولوا لعين الشمس ٧٠ - منين أجيب ناس ٧٥ - بالإضافة لمسرحية أخرى هى يا بهية وخبرينى - ٦٩) لا تكاد تحتفظ واحدة منها بقيمة مسرحية أو أدبية. فى أربع منها يرتبط بياسين وبهية (وأبادر إلى القول بألا علاقة لهذين الاسمين بشىء آخر، هما اسمان شحنهما نجيب بدلالات من عنده، وليسا رمزين لشىء وراءهما).. ثم عرضت للأعمال الثلاثة المتتالية منها: «.. لكن هذه هى العظام العارية أو ما يمكن أن يسمى الإطار الذى تدور فيه أعمال نجيب سرور، فنسيج هذه الأعمال صياغة ميلودرامية للأحداث والمواقف والكلمات، وغنائيات طويلة مكرورة هى خليط من المواويل والألفاظ العربية والعامية، وهجائيات تقترب من «كراهة البشر». وإحالة إلى أحداث من تاريخ

مصر القريب. ونقد الواقع نقدات جزئية بهدف الحصول على استجابة ساخنة من جمهور الصالة. ولعل الاقتراب من المسرحية الأخيرة التى عرضت له فى ٧٣ أن يكون دليلاً: إن ما سقت من أحداث عنها لا أهمية له دون شيئين: هذا النقد السافر والساخر لبعض أوجه الفساد فى الداخل، يعكسه عطية فى علاقته بزملائه ورؤسائه، وبهية فى حيرتها أمام بعض رجال البوليس وياسين الابن فيما يراه حوله فى عمله. هذا النقد كله يدور حول محور واحد: إن الجميع لا يبالون بغير مصالحهم الشخصية فقط. وكلما ازداد المسئول رفعة وعلواً، كلما ازداد انتهازية وقدرة على المراوغة، ولعلنا لو خلصنا المسرحية منه - وهو يتردد على ألسنة الشخصيات كلها بالكلمات نفسها- ما بقى منها الكثير. الشيء الثانى هو الدفاع المرور عن الذات، والانزلاق إلى تبرير أفعالها. ولنقل بوضوح إن شخصية المغنى - وتكاد تكون الفصل الثانى كله - لا ضرورة لها فى نسيج العمل، ولا تكتسب كلماته قدرة الشعر على التكثيف والايحاء ، إنما يقتصر دوره على أن يردد - بصورة أو بأخرى - ما تقوله بقية الشخصيات من غمز ولمز لجوانب الواقع. هذا المغنى - الحاصل على شهادات فى الموسيقى من شتى أنحاء العالم - غير مسموح له بالغناء - والإمكانات البديلة هى أن يظل يسكر ثم يسكر، أو أن يعمل بالجاسوسية ليحصل على المال الوفير وتنفتح أمامه أبواب المجد الموصدة.. أو أن ينهى حياته. وهو ما فعله فى الفصل الثالث.

باختصار لقد خضع مسرح نجيب سرور - مثل بقية أوجه حياته - لتلك الدائرة الملعونة من الإحباط والعدوان. لقد شاء نجيب أن يكون مؤلفًا ومخرجًا وممثلاً وناقداً وشاعراً وكاتبًا ومعلمًا، وكان طبيعيًا أن تقف إمكاناته فى هذا الواقع دون التحقق وأن تطيش سهامه التى يطلقها فى كل الاتجاهات، وأن يرتد الكثير منها إلى صدره. اقرأ كتابه «حوار فى المسرح ٦٩» تجد فيه غبار المعارك التى خاضها دفاعًا عن أعماله وهجومًا - يستخدم كل الأسلحة - ضد كل من سولت له نفسى أن يتصدى لها بنقد أو مناقشة. بل وستجد مسرحية كاملة «يا بهية خبرينى» لم يكتبها نجيب إلا لكى

يستخدمها مخرج - مسرحى فى السخرية بمخرج آخر. لقد حشد نجيب ضده الأهداء ثم خرج إليهم عارى الصدر، فأثخنوه بالجراح، وألجأوه إلى الجدار، مع كأسه «واميـاته» ينتظر الخلاص الأخير. (اقرأ الرأى كاملاً فى : «ازدهار وسقوط المسرح المصرى»، الطبعة الثانية ص١٩٥ وما بعدها).

هذا بعض ما سبق أن كتبت عن نجيب ومسرحه فى حياته وبعد موته. غير أن هذا الرأى - مازلت أراه صحيحًا فى خطوطه العامة - لن يستقيم الآن إلا إن امتد لتفسير ظاهرتين مرتبطتين: الأولى خاصة بهذا النجاح الجماهيرى و(«النقدى») الذى يلقاه عرض مراد منير عن عمل نجيب «منين أجيب ناس» (يلعب الدور الأول محسنة توفيق ممثلة ومغنية أحيانًا وعلى الحجار مغنيًا وممثلاً أحيانًا) والثانية أعم وهى أن مسرحيات نجيب سرور - الأخيرة منها بوجه خاص - تلقى اهتمامًا متزايداً من جانب شباب المسرحيين، وإقبالاً متزايداً من جانب شباب المثقفين على وجه العموم (هذا هو العرض الثالث الذى يقدمه المسرح المتجول عن أعمال نجيب، كما قدم عرضًا عنه - هو كولاج من أعماله المختلفة - خلال هذه الشهور الأخيرة. وهى من ريبوتوار فرق المسرح الجامعى والإقليمى دائمًا).

من هنا أجد واجبًا مناقشة هاتين الظاهرتين بأقصى قدر ممكن من الوضوح وتدقيق الأحكام.

* * *

وقد تكون البداية المنطقية لهذه المناقشة هى النظر فى نص «منين أجيب ناس» (النص المنشور عن دار الثقافة ٧٥ - لا نص العرض، فثمة اختلافات سنشير إليها فيما يلى) وهو مقسّم إلى فصول ثلاثة: الأول فى خمسة مشاهد، وكل من الثانى والثالث فى أربعة. غير أننا لا نجد منطقًا - أى منطق - لهذا التقسيم الخارجى للعمل، فهو مشهد واحد مسترسل متدفق مثل جمل استطرادية متتالية، يتخذ له رابطًا شكليًا فى حكاية حسن ونعيمة، فيبدأ بالعثور على جثة حسن طافية على النيل أمام إحدى القرى.

والمشاهد التالية كلها تنويعات مختلفة على بحث نعيمة - التى تحتفظ برأس حسن - عن الجثة - وهى تلتقى - خلال رحلتها هذه - بالحوريات والفلاحات والمراكبية وراعى غنم وفلاح يعمل على الشادوف وجنود مصريين عائدين من العلمين يقودهم ضابط إنجليزى وفلاح كهل يعمل على الطنبور وجماعة من الفلاحين المشنوقين على الأشجار وجماعة من الساحرات وعمال أمام مصنع ومظاهرات تنادى بالاستقلال التام أو الموت الزؤام وعمال معلقين على المشانق أمام أبواب المصانع وطلبة يفتح الكوبرى تحت أقدامهم وصيادين وأهالٍ، فى المشهد الأخير تنصح الحوريات نعيمة بأن تدفن رأس حسن، فلا أمل فى العصور على الجثة التى ألقاها العسكر فى البحر الكبير، فتقوم نعيمة بدفنها فى طقس احتفالى. بعدها تنصحها الحوريات بالعودة إلى بلدها.. كى تبدأ حكايتها من جديد..

مرة ثانية، لكن تلك «العظام العارية» لنص «منين أجيب ناس» لا أهمية لها دون الملاحظات التالية:

أولاً : إن حسن ونعيمة مجرد إطار فارغ لكنه يحقِّق للكاتب أكثر من هدف: مادام البطل مغنيًا فمن حقه أن يجعل من عمله «ثبتا» بالأغانى الشعبية المصرية الشائعة (وهى ما أفاد منه المخرج أعظم إفادة، بل وما حدد البطل الأول للعرض) من أغانى العمل على الشادوف أو الطنبور أو فى جنى القطن إلى أغانى الطوائف: المراكبية وعمال الترحيل والصيادين، إلى أغانى الأفراح والأطفال والبكائيات بل لم تسلم منه «الأغنيات» الحديثة أيضًا، وكأنى بنجيب وقد أثبت كل ما حوته ذاكرته من أغان، وكأنى به أيضًا يثبت مشهد الجنود العائدين من «العلمين» كى يضيف «يا عزيز عينى..» و«يا عزيز.. يا عزيز..» هذا كله من جانب، ومن الجانب الآخر فإن مصرع حسن يتيح له أن يرفعه لمستوى الرمز: من أوزوريس القتيل إلى الحسين الذبيح..

ثانيًا : إن الذى قتل حسن هو السلطة. السلطة بكل أشكالها ومستوياتها من «العمدة إلى العسكر ومن الملك إلى الإنجليز. لماذا؟.. لأن حسن لم يغن أبداً للعمد أو

السادة، بل غنى دائمًا ضدهم. ولا يقدم لنا العمل هنا سوى مشهد هازل، يسخر فيه حسن من العمدة أيام الانتخابات. مردداً تلك الأغنية التى كانت تستخدم فى الهزء والتجريس «يا عمدة ياوش القملة..».

ثالثًا : رغم أن نجيب حاول أن يضفى على رحلة نعيمة فى البحث عن جثة حسن مسحة أسطورية، بل قالها صراحة إنها روح مصر الهائمة بحثًا عن جسد تتجسد فيه (فى مشهد الساحرات تقول إحداهن عن نعيمة: هى هى.. إيزيس.. عايدة.. عزيزة.. زيزى.. وبهية.. وخضرة.. وأمك يا على الزيبق يا مصرى.. إلخ) أقول رغم هذا يفسد نجيب هذه المسحة ذاتها بالإحالة إلى أحداث حقيقية عرفها التاريخ المصرى قبل ٥٢: العودة من العلمين (لست أستطيع القول بأن نجيب كان يعنى العودة من سيناء ٦٧) وهزيمة فلسطين وفتح الكوبرى على مظاهرات الطلبة وهو يقدم الحدث الثانى على الأول عكس الواقع التاريخى، غير أن هذا ليس سوى شكل آخر من أشكال الخلط.

رابعًا : إن الماضى الذى يقدمه نجيب لا يمت إلى الحاضر بصلة. لكنها محاولة لجر هذا الماضى جراً وإحيائه فى الحاضر. فلم يعد القاهرون هم القاهرون، ولا المقهورون هم المقهورون على نحو ما استقر فى وعى نجيب قبل الخمسينيات (نجيب من مواليد ١٩٣٢) فأين هم الآن الإنجليز والبشوات والاقطاعيون وعمال التراحيل والوسايا والفلاحون الذين لا يأكلون سوى «المش» ويزرعون القطن لكنهم يظلون عرايا لأن الخواجات يحملونه فى المراكب؟

لكن «نجيب» لم يكن راصداً للواقع الاجتماعى وتحولاته. لديه مرارته وإحباطاته الشخصية الخاصة فهو يسقطها على الشاشة الوحيدة التى قدر لوعيه أن يتفتح عليها.. دون أن يتجاوزها.

خامسًا : أخشى أن أقول إن صورة الشعب فى هذا العمل صورة مهينة، أعجب كيف ترضى «دراويش» نجيب سرور! فهذا مشهد كامل نرى فيه فريقًا من العمال وآخر من الفلاحين يتعاطون «المنزول» والحشيش، ويدور بينهم حوار فاقد لكل وعى، متعلق بلون

فظ من «قافية الغرز» وتوليد الفكاهة من اللفظ قسراً. وفى المشهد التالى مباشرة، والذى يدور بين العمال يقول واحد منهم: «كلنا لابسين برادع..» ويقول الثانى: «الغريبة كل واحد من الغنم يقول عن التانيين إنهم غنم.. ويبقى فين هم الغنم../ ولا مين؟» فيجيبه زميله: «احنا برضه.. ودا اعتراف مش شتيمة..» والراعى يقول بوضوح إن الغنم ناس كما إن الناس غنم.. هذا كله من ناحية. ومن ناحية أخرى نحن لا نرى فى هذا العمل «ثواراً» لكننا نرى مشنوقين معلقين على الأشجار وبوابات المصانع، واحياء داعين إلى اليأس الكامل: احنا عملنا كام اضراب مية ألف.. وكل اضراب ينتهى بالشكل ده.. موت زؤام.. والمشانق على أبواب المصانع.. شوفوا كام اسطى النهاردة اتعلقوا؟ أراهنكم برأسى دى، بكره يدور المكن عادته فى مرة وعلي الباب اسطوات متعلقين زى النجف..» الثورة دورة تنتهى دومًا إلى الهزيمة لتعقبها دورة أخرى إلى الهزيمة أيضًا. لا ضوء يبرق. لا أمل يلوح!

سادسًا : إن العمل كله مثقل بالتكرار إلى حد مضجر والكلمات التى ترد على لسان أى من الشخصيات تتردد - بمعانيها وأحيانًا بألفاظها - على ألسنة شخصيات أخرى. هل ترى هناك فرقًا بين ما يقوله كورس المراكبية أو راعى الغنم أو الفلاح أو الكهل أو العامل الراوى نفسه؟ كلهم يرسمون صورة واحدة لشعب مقهور أشد القهر راسف فى أغلال الإنجليز والباشوات والسادة والعمد، ما أن يرتفع صوت حتى يخمد ، وما أن تبزغ انتفاضة حتى تجهض ، إن هب الفلاحون علقت جثثهم على الأشجار وإن هب العمال علقت جثثهم على بوابات المصانع (ترى هل حدث هذا وبمثل هذا التكرار فى تاريخنا؟) وحسن يذبح كل يوم فى كل كفر وقرية وبندر ومدينة.

سابعًا : إن بعض كلمات المسرحية يفتقد أى معنى أو دلالة، مجرد تداعيات لفظية حرة (على النحو الذى يعرفه المشتغلون بالتحليل النفسى) يستسلم لها الكاتب تمامًا ولا يستطيع لها دفعًا.

وإذا استطعنا - بحسن النية - افتراض شىء من المنطق فى أن تكون هذه الكلمات

المتفلتة الخلو من المعنى ملائمة لحديث الساحرات أو المساطيل، فقد لا نجد هذا المنطق ذاته فيما تقول الشخصيات الأخرى. هذا فلاح يقول: «كل جنس ولغوته.. كل لغوة باتفاق حرف زايد حرف ناقص.. النقط زى الحروف.. والحروف زى النقط.. لو عينينا عينين قطط حتشوف بيها إيه غير الفيران.. والملك زى الكتابة.. والكتابة حسابة يعنى كله لت.. لت واعجن.. قول وعيد.. واللسان زى الحصان.. الخ» وهذه نعيمة ذاتها تقول: «يا بختك يا نعيمة بالمصيبة.. المقاولين بكرة بيجوا ويعملوا من حكايتك فيلم ولا مسلسلة للإذاعة.. وقولى مسرحية تتكتب على ودنه بين عوامة عايمة فى العسل زى دول.. ولا فيللا ولا أحضان جرسونيرة.. السيجارة الكنت والشمبانيا فى الجزم الحريمى يا جزم.. يا شبشب الهنا.. يا ريتنى كنت أنا.. الخ». هل يكتسب مثل هذا الكلام معنى إلا على أسرة أطباء النفس والعقل وحدهم؟

ثامنًا : وأخيراً تبقى قضية الشكل. وهذه بحاجة لأن نقف أمامها بشىء من الاناة نظراً لأهميتها فيما كتب نجيب سرور للمسرح. فمنذ عرض عمله الأول «ياسين وبهية» من إخراج كرم مطاوع فى مثل هذه الأيام تمامًا قبل عشرين عامًا (١٩٦٥) كان حتى أشد الكتاب والنقاد حماسًا للعمل وإشادة به مختلفين حول شكله متفقين على نفى صفة «المسرحية» عنه. كتب الدكتور مندور: «هذه هى القصة كما كتبها نجيب سرور فى قصيدة طويلة (..) وانتهت هذه القصيدة إلى كرم مطاوع الذى قدمها فى صورة درامية جديدة كل الجدة، هى التى تستطيع حتمًا أن تسميها بالفن الدرامى الشعبى، وذلك بأن قطع هذه القصيدة إلى أجزاء، ووزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين».. وتحت عنوان «الإخراج يصنع الدراما» كتب محمود العالم: «تساءلت وأنا أعيش تجربة «ياسين وبهية» فى مسرح الجيب : لماذا اختار الشاعر نجيب سرور هذا الاسم حقًا لقصته الشعرية.. إذ لا صلة على الإطلاق بين هذه القصة الشعرية التى تحكى قصة صراع الفلاحين فى بهوت وبين الملحمة الصعيدية المشهورة (..) على أن الذى بهرنى حقًا فى المسرح هو المخرج كرم مطاوع، الذى جعل من هذه القصة الشعرية

عملاً مسرحيًا.. الخ» وكان وحيد النقاش أكثر نفاذاً إلى قضية الشكل: «المشكلة الثانية التى تدعونا إلى مناقشة هذه التجربة الجادة هى أن هذا العمل قد أطلق عليه اسم «الملحمة الشعرية» وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنتسب إلى الشعر الملحمى فى قليل أو كثير، فإننا لن نستطيع التسليم بقدرتها على الصعود إلى خشبة المسرح، لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو تروى، ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح إلا فى أعمال بريخت التى أطلق عليها المسرح الملحمى. وهذه الأعمال تنتسب إلى المسرح أولاً، وهى استفادة درامية من الشكل الملحمى القديم..» (النصوص السابقة مأخوذة من طبعة ياسين وبهية الأولى، سلسلة «المسرحية» يوليو ٦٥).

وكذلك كان الأمر حين عرضت «آه يا ليل يا قمر» فى الأيام الأخيرة من ٦٧ - من إخراج جلال الشرقاوى، وكان جانب هام من الاستجابة الجماهيرية التى لقيتها المسرحية راجعًا للمناخ الذى أعقب الهزيمة، فى حين يؤكد نجيب نفسه أنها مكتوبة قبل الهزيمة بحوالى العام (حوار فى المسرح، ص ٧٦): رأى فيها أحمد عباس صالح عملاً ميلودراميًا (مجلة المسرح، ديسمبر ٦٧) ورأت فيها د. لطيفة الزيات عملاً ملحميًا (مجلة المجلة، ابريل ٦٨)، لكن كل الذين تعرضوا لها ألحوا فى تأكيد غلبة «السرد» على «الحوار والحدث»، وفى نفى الطابع المسرحى عنها كذلك، وها هى باحثة عراقية تعيد مناقشتها على أساس أنها عمل ملحمى وبريختى خالص، وبعد أن تثبت فى مقدمة بحثها الجدول المشهور الذى يحدد الفروق بين المسرح الدرامى والملحمى، وتتحدث بالتفاصيل عن بريخت وأدواته المسرحية ترى أنه خلال الستينيات «كتب عدد من الكتاب المسرحيين فى مصر مسرحيات تنتمى إلى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة»، هذه المسرحيات عندها هى «النفق» و«لوممبا» لرؤوف سعد و«اتفرج يا سلام» و«بلدى يا بلدى» لرشاد رشدى و«ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان و«آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور. وبوسع من يعرف هذه الأعمال جميعًا أن يرى أنها لا تكاد تشترك فى شىء. فما أبعد بلدى يا بلدى عن ليلة مصرع جيفارا وما أبعدهما معًا عن «لوممبا» من

حيث البناء المسرحى بوجه خاص. المهم هنا أنها تقول عن «ياليل يا قمر»: «وقد ناقش الناقد المصرى أحمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية، ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبًا فى مسرحية سرور، ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق أسس الملحمية التى ذكرت من قبل يظهر أن الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتأثيره على المشاهد.. الخ» (د. حياة جاسم. مجلة عالم الفكر. مجلد (١٥) عدد (١) ١٩٨٤).

قضية الشكل إذن أو فلنقل «النوع» المسرحى الذى ينتمى إليه ما كتبه نجيب سرور كانت دائمًا موضع خلاف وجدل. والرأى عندى - إذا نحن تجاوزنا أزمة التحديد الدقيق للمصطلح والتى يعانى منها نقدنا الحديث كله الأدبى والمسرحى على السواء - أن ما كتبه نجيب سرور كان بلا شكل محدد على الإطلاق.

لن نجد لعملين الشكل نفسه، وسيختلف حظ الأعمال من التماسك: «ياسين وبهية» قصة شعرية طويلة تختلط فيها الفصحى بالعامية، يقل فيها الحوار والأداء، أو الفعل مقابل «القص» أو «السرد» «آه يا ليل يا قمر» و«قولوا لعين الشمس» تحتفظان بحد أدنى من الأحداث ودرجة من التماسك، وإن غلب السرد على كلتيهما كذلك. أما «منين أجيب ناس» فتفتقد أى شكل: مشاهد متتالية لا تلزم نفسها بتتابع زمنى أو منطقى، ولا شىء يحدث فيها، يمكنك أن تحذف منها وأن تضيف إليها (كما فعل مخرج هذا العرض كما سيلى) دون أن يختل شىء ولست أظن هذه سمة الأعمال الفنية التى تحتفظ بحد أدنى من البناء مهما كان النوع الذى تنتسب إليه.

بعبارة أخرى إن هذه الأعمال لا تقدم - فى أفضل الأحوال - سوى «مادة خام» تتيح للمسرحى - ومن ثم للمتلقى - أن يسقط عليها ما يشاء، وأن يشكلها كما يهوى وأن يسحبها وراءه إلى حيث يريد.

وجه المفارقة أن هذا ما هو مطلوب تمامًا من جانب تلك الحفنة من شباب المسرحيين ودراويش نجيب سرور! جوهر هذه المادة الخام - وهو عندى جوهر مسرح نجيب سرور -

هو رفض الواقع المعيش بكل جوانبه رفضًا كاملاً مطلقًا. إنه ليس الرفض القائم على وجهة نظر تستند إلى تحليل عناصر الواقع فى تعقدها وتشابكها وجدلية حركتها، وتقويم الثقل النسبى لها، وإدراك أهمية كل منها فى صراع السلب والإيجاب، النفى والإثبات، لكنه رفض ذو طابع فوضوى وعبثى شامل، يدين الواقع كله ويهجوه فيقذع فى هجائه (ولعل الكثيرين ممن قدِّر لهم أن يسمعوا «.. أميات» نجيب سرور أن يوافقونى على أنها تعبر عنه كما لا يعبر أى من أعماله التى عرضت على المسرح) ثم يكر راجعًا ليصور لحظات من معاناة الشعب المصرى تنتمى - فى معظمها إن لم نقل كلها - إلى واقع ما قبل ٥٢: واقع الاستعمار والملك والاقطاع والباشوات وسادة الأرض والوسايا وعمال التراحيل. لا يتجاوز نجيب هذا الواقع إلا فى «قولوا لعين الشمس».

لكنه حتى هنا - لا يقف كى يحلل الواقع الجديد ويتخذ منه موقفًا قدر ما ينشغل بتبرير الذات. آية الفوضوية عنده أن كل سلطة مدانة بالتعريف، سواء تمثلت فى الخواجات أو أصحاب الأرض أو العمد أو رؤساء العمل أو جنود الشرطة أو حتى مرضى مستشفى الأمراض العقلية. إنه لا يقف كى يحدد طبيعة السلطة التى يتوجه ضدها بالرفض ومن ثم تتحدد طبيعة السلطة التى يريدها ويريد للناس أن يناضلوا من أجل قيامها. وهل قام مجتمع - أى مجتمع - دون سلطة - أية سلطة؟ - لكنه يهجو السلطة من حيث هى كذلك وليس لهذا من معنى سوى أنه يتوق إلى مجتمع - لو صحت الكلمة - تنطلق فيه الذات النرجسية المتضخمة والمحيطة من أسارها - كى تمارس كل نزواتها «وسوء نواياها» دون أن يحدها حد أو يكبح من اندفاعها كابح (كأن نجيبا لم يعرف من إقامته الطويلة فى موسكو سوى باكونين)! فهل هذا حقا ما تريد؟

ومصر عنده ليست بشراً من لحم ودم وهموم ومشاكل وأشواق وتطلعات وتقدم ونكوص، لكنها رموز متلكئة (بهية - نعيمة - شفيقة) ومواويل متخلفة وأغنيات فولكلورية بالية، كأنه واحد من هؤلاء الذين لا يرون مصر سوى برديات وأحجار ومعابد أو حوائط وأسبلة وأضرحة. ثم إننى لا أعرف لمصر روحًا مستقلة عن جسدها (جثة بلا

رأس أو رأس بلا جثة) لكننى أعرف أن جسد مصر هو روحها، وأن روحها هى جسدها كذلك، وأن مصر هى العمل الإنسانى الذى أحال البرارى والمستنقعات قرى ومزارع - وهى الفكر الإنسانى الذى توصل لاكتشاف النار والزراعة والفخار واللغة، وأن مصر هى المصريون العاملون بأيديهم وعقولهم، هى الروح والجسد معًا. أقول هذا دون أن أغفل الحقيقة التاريخية التى تؤكد أن لحظات كثيرة قد مرت بمصر، ديست فيها تحت أقدام الغزاة الذين عبثوا بجسدها وروحها جميعًا، والتى تؤكد كذلك أن لحظات أخرى ترهل فيها الجسد وبدت الروح هزيلة ضامرة.

غير أن هذا الفصل ليس سوى أثر من آثار النظرة المثالية أو الميتافيزيقية للعالم.. فهل هذا حقًا ما نريد؟

والمصريون عنده قطيع على ظهورهم «البرادع» يقولها صراحة ويقولها تضمينًا، إننا لا نرى عنده ثواراً أو مناضلين أو عاملين من أجل واقع أفضل أو حتى حالمين بمثل هذا الواقع، قدر ما نرى مشنوقين ومهزومين ويائسين ومخدرين غارقين فى الهذر والسطل مقلدين صاحبهم فى التلاعب بالكلمات وإبدال الحروف، والثورات عنده دورات مقفلة تنتهى دومًا إلى الهزيمة، هبّات وانتفاضات تمضى فى طريق ذى اتجاه واحد: «موجة تركب على موجة، هوجة تركب على هوجة.. ثورة تركب على ثورة.. دور ودورة.. كل مرة عرابى واشنق.. ولا صدّر ع المنافى.. ولا زق الجثة تمشى..»، كأن الإنسان لا يتقدم أبداً، ولا يعى دروس هبّاته المجهضة وثوراته المقهورة.. فهل هذا حقًا ما نريد؟

تلك هى أهم الأفكار التى تتردد فى أعمال نجيب سرور. هى علاماته الفارقة.

* * *

والآن ماذا فعل مراد منير بنص «منين أجيب ناس».. وكيف صاغ منه عرضه المثير هذا؟

وقد نذكر هنا أنه قدم هذا العرض من قبل فى ٨٣ على مسرح صغير فى أحد قصور الثقافة، وظل يعرض حوالى الشهرين "(لعب دور الراوى - المغنى فيه عدلى فخرى)

وحين أتيحت له الفرصة انتقل - بمعظم مفردات عرضه - إلى مسرح السلام حيث تتوافر إمكانات بشرية ومادية تتيح له مزيداً من إتقان الصياغة المسرحية.

أول شيء يجب تقريره للمخرج هو نجاحه في اختيار ممثليه: محسنة توفيق، ممثلة جيدة، مزيج مبهر من التلقائية والصنعة، جسد طيّع ووجه معبر وصوت جميل مدرب وقنوات توصيل جيدة بين الفكر والشعور وأدوات التعبير وقدرة فائقة على الانتقال من لحظة نفسية وشعورية إلى لحظة مختلفة بنفس الانفعال والطاقة (والزغرودة يقطعها النشيج). أضف لذلك كله درجة الوعي والالتزام والرغبة الحارة في أن تقدم شيئًا من أجل مصر وقضية الثورة (وقد تذكر هنا أن محسنة قدمت النموذج الوحيد للفنان المسرحي الذي يرفض المشاركة في عمل؛ لأنه لا يوافق على مضمونه الفكري. حدث هذا في ٦٨ حين رفضت دور البطولة في مسرحية رشاد رشدي (بلدي يا بلدي) وبنت رفضها - كما قالت وكتبت - على أسس مبدئية وفكرية مما أثار معركة نقدية انتهت بأن لعبت الدور السيدة سهير البابلي) وفي هذا العرض قدمت محسنة لحظات ممتعة.. في لعبها أدوار الأب والأم والعمدة، في فرحها الطاغي حين كان حسن يغني: «طلعت فوق السطوح زي البنات اسمع / لقيتني زي الحمامة طايرة في العالي».. كأنها حقًا حمامة جذلى تريد أن تحلق متحررة من جاذبية الأرض وقيود الجسد، ثم هي في المشهد الثاني مباشرة - تنتقل إلى بكائية لحسن وهي تخاطب رأسه الذي تحمله.. «يعني مش حتغني تاني يا حسن؟» فتحس اللوعة ومرارة الفقد في كل كلمة، أن لها مونولوجًا طويلاً يستغرق مشهداً كاملاً كان يمكن أن يكون متعة كاملة لولا فقر الخيال وركاكة الصور والكلمات: نعيمة وحدها تتحدث إلى كلبها الذي تحمله (لماذا كلب؟ آه، لأن تصور نجيب سرور للشعب من حيث هو قطيع أغنام يستدعي - على نحو آلي - صورة الذئاب وهذه بدورها تستدعي صورة الكلاب، ومن ثم تتحول العلاقة بين الشعب والسلطة إلى علاقة بين القطيع والذئاب، وهذا ما يحكيه الراعي في حكايته الطويلة لنعيمة وخلاصتها ألا تنخدع في الذئب فتحسبه كلبًا.. لأنهما متشابهان!) فيكون مما

تقول: «البنى آدمين دياب.. حتى العن البنى آدمين بياكلوا لحم بعض.. هات لى كلب يحب يأكل لحم كلب.. ولا ديب أكل مرة من لحم ديب ليه يا عنتر؟ تكونوش عارفين يا عنتر زينا الحلال والحرام.. تكونوش بتسبحوا وبتصلوا برضه زينا.. مش يجوز كل جنس وله طريقة.. الخ» إن المونولوج دائمًا فرصة ثمينة تتاح للممثل القادر كى يتفرد ويكشف عن قدراته - كاملة - فى الأداء، ولكن هذا يتوقف على أن يحتشد الكاتب - بالقدر نفسه - لكتابته، وعشاق المسرح ينتظرون المونولوجات دائمًا ويستمتعون بها ويذكرونها. لم تكتمل هذه المتعة فأضعف ما فى هذا المونولوج كلماته.

رغم افتقاد محسنة لملامح شخصية نعيمة (هل هى كما جاءت فى الحكاية الشعبية، هل هى رمز لشىء؟ هلى هى روح مصر الهائمة بحثًا عن جسد؟) ورغم افتقاد أى منطق يقوم عليه تتابع المشاهد.. ورغم ميلودرامية النسيج، والكلمات، رغم هذا كله استطاعت أن تقتنص لحظات قدمت فيها أداء رائعًا. إن محسنة توفيق تتألق كل ليلة مثل جوهرة ثمينة.

وأمامها وقف على الحجار يغنى - من ألحان محمد الشيخ - أكثر من عشر أغنيات يبدأ معظمها بالمقاطع الفولوكلورية الشائعة: «البحر بيضحك ليه - على فين واخدنى يا مراكبى - تراحيل يا بوى تراحيل - فى البحر لم فتكم - يا عزيز عينى - دار الموتور يا صنايعية» بصوت قوى رائق (لا يستخدم أى ميكرفون) قادر على التطريب مجيد للوقفات والقفلات وأداء الليالى والموال، صوت جميل يخالطه شجن دفين، تربى على الموسيقى الشرقية بقدرتها على السيطرة ومخاطبة شىء عميق فى وجداننا خاصة وأنه يغنى من تراث فلكلورى يعرفه ويتقنه.

نجح الحجار كذلك فى المشاهد التمثيلية القليلة التى شارك فيها: وهو يغنى مع نعيمة يحيطهما الصيادون والشباك، ثم وهو يحكى لها «يا ما عدى بلدنا مداحين..» واستخدمه المخرج فى الربط بين المشاهد المفككة حين يردد «فى البحر لم فتكم، أو بينى وبينك سور ورا سور» كتمهيد للانتقال من مشهد إلى التالى. لا شك أن صوت

على الحجار وأداءه المتقن وحضوره المحبب كسب حقيقى للمسرح ولكن يبقى أثر التطريب على المعنى العام للعمل مسئولية المخرج أولاً وفى الأساس.

إلى جانب نجمى العر تميز كذلك عدد من الممثلين: عبد العزيز عيسى (الراعى) ورجب سليم (الكهل) وعبد الله عبد العزيز (فلاح، عامل).

الشىء الثانى الذى يحسب للمخرج نجاحه فى تصفية النص وتنقيته وتخلصه من كثير مما شابه من خلط وهذيان. لقد استبعد منه كلامًا كثيراً رأى أنه لا ضرورة له، ولا يضيف شيئًا غير المزيد من التشتت، وقد فات عليك بعض الهذيان الذى يحفل به النص مما استبعده المخرج وأسوق مثالاً أخيراً:

عامل (١) : ميت حلاوة.

عامل (٢) : اللى بنى مصر كان فى الأصل حلوانى.

عامل (٣) : لا كبابجى.

عامل (٤) : لا .. دا كان طباخ فى مسمط .. جوهرة وجبهة ولسان وكوارع.

عامل (٢) : كل كبده ومخ زين.. واقرأ الفاتحة لسيدنا الحسين.. والحسن زى الحسين.. وياسين ويسوع...

عامل (١) : والسمك جوه اللبن.. وعليهم تمر هندى.. ورقصوا التعابين على الناى يا هنادوة.. إلخ، هذا الهذر والتخليط.

ليس هذا فقط، بل إنه قد حذف مقاطع كاملة من معظم المشاهد - فى القسم الثانى بوجه خاص - حتى مشهد المساطيل فى الغرزة استبعد منه ترديد كل الأغانى التى تتحدث عن القمر، كذلك استبعد المخرج أكثر من أغنية كاملة: «هديل.. هديل يا غنا الحمام، ويا هم يا جمال.. حملى على مال.. ويا عم حمزة احنا التلامذة..» كما أضاف من عنده أغنيته جنى القطن.. «هبى هبى يا لوزة» وأغنيتى «قوم يا مصرى.. وبلادى بلادى».

بعبارة واحدة لقد تصرف مراد فى النص بحرية وحسبما يلائم الرؤية التى يحاول

صياغتها بدفن رأس حسن - بنفس الأغنية التى بدأ بها «البحر بيضحك ليه..» كأنما دار العرض دورة كاملة وبلغ نقطة البداية من جديد، وبصرف النظر عما يقوله من أن ما بعد هذا عند نجيب هو تزيّد أو «شىء يأتى بعد الذروة» كما يقول المسرحيون، فليس فى هذا النص ذروة، ولكن فكرة الدائرة المقفلة ليست غريبة عن فكر نجيب سرور كما أوضحنا.

الشىء الثالث الذى يحسب للمخرج هو نجاحه فى استخدام أدوات العرض المسرحى باقتدار ملحوظ فى الإضاءة وحركة المجموعات والديكور - صممه إبراهيم المطيلى - إنه ليس ديكوراً واقعيًا ولا تجريديًا لكننا يمكن أن نصفه بأنه ديكور «ملخص»، بمعنى أن يكون للقطعة الواحدة البسيطة أكثر من استخدام واحد، ثم الموسيقى التى كانت عنصر امتياز واضح (اعتقد أن ثمة تعاونًا سابقًا بين محمد الشيخ وعلى الحجار، فالأول يعرف إمكانات صوت الثانى معرفة جيدة) باقتصارها على آلات قليلة (عود وناى وآلة إيقاع) لكن حيويتها ومشاركة الكورس فيها أكسباها امتيازاً كبيراً.

حسن اختيار جماعة الممثلين إذن وتصفية النص من كثير من شوائبه، وحسن استخدام أدوات العرض المسرحى كلها نقاط للمخرج، لكن من حقنا - فى ضوء ما قدم مراد منير من أعمال سابقة، وفى ضوء نقاط الامتياز تلك ذاتها، ثم فى ضوء الدعاوى العريضة التى يطلقها فى تقديم عرضه - وهى ما سنشير إليها حالاً - أن نتساءل عن المعنى العام لعمله أو الرسالة التى أراد مجمل هذا العرض أن ينقلها لجمهوره. هنا سنجد أن الخلط - الذى كان فى صميم النص - قد انتقل إلى العرض رغم كل التحوطات: هل أراد مراد منير أن ينقل لجمهوره لحظات من معاناة المصريين فى تاريخهم القريب؟ هل أراد أن يعبئهم ضد قاهريهم ومستغليهم أيًا كانوا؟ هل أراد أن «يهجو» الواقع المعيش ويعلن رفضه له؟ هل أراد أن يؤكد أن روح مصر لا تزال هائمة تبحث عن جسد تتجسد فيه؟ هل أراد أن ينهى دورة من دورات الثورة المحاصرة؟

شىء من كل شىء. وهذا ما عنيته بالخلط. إن عرض مراد منير لا يقول لمتفرجيه

شيئًا، هو يمتعهم بلحظات من الأداء المتميز، ويطربهم بلحظات من الغناء العذب المتقن.. ويضحكهم ويخفف عنهم فى مشاهد مقصودة لذاتها (العمدة، المساطيل فى الغرزة). ويستثير حسهم الوطنى بالأغانى التى ارتبطت - أكثر من غيرها - بالوجدان المصرى وبالتصاعد بالأداء إلى درجة لابد بعدها من تفريغ التوتر (مشهد التصاعد بغناء الفلاحين يا أولاد أحمد، ومشهد العمال بعد فتح الكوبرى على مظاهرات الطلبة) والأهم من هذا كله حسه المرهف المتوجه نحو الصالة، والتأكيد على ما يعرف يقينًا - قلت إنه سبق أن قدم العرض نفسه حوالى ستين ليلة - أنه يستثير حماسها ويلهب أكف جمهورها بالتصفيق.

وهذا ما ينقلنا إلى البعد الثالث فى التجربة المسرحية ، أعنى الجمهور.

إن جمهور هذا العرض - ونسبة الشباب فيه مرتفعة إلى حد لافت للنظر - يستجيب للحظات من العرض وكلمات فيه استجابات ساخنة، تتراكم اللحظات والكلمات لتتحول إلى استقبال حار للعمل كله. إن الجمهور يستجيب بحرارة لهذه الكلمات من العرض «يا بلد مش عايزة تفوق من العسل.. قاعدة فيه.. نايمة فيه.. قايمة فيه» «وحاميها حراميها» و«العدل مر ببلدنا قال أنا مظلوم..» «واللى يسرق من حرامى مش حرامى واللى يسرق من الأهالى دمها هو الحرامى» «وكلنا يا مصر فيكى مطاريد..» تلك هى الاستجابات المتوقعة والناجزة: الأصبع على الزناد والطلقة جاهزة. (قد سمعت فى عرض يقدمه المسرح التجارى ما هو أكثر حدة من هذه العبارات) أما المشهد الذى يستحق وقفه خاصة فهو مشهد الساحرات: ساحرات أربع يحطن نعيمة يردن القضاء عليها ولا يترك نجيب مجالاً للاجتهاد فيما يعنيه بهاته الساحرات:

الساحرة (٢) : تعرفيها من زمان؟

الساحرة (١) : من زمان خالص يا دنيا وأنا حتى أعرفها من قبلك يا دنيا.. أبوه من قبل الهرم كلنا أسرى عندهم..

الساحرة (٢) : عند مين؟

الساحرة (١) : الفراعنة الملاعين.. ياما قطعنا الحجارة.. وياما جرينا السلاسل..
وياما شفنا الويل يا مصر من ولادك.. واتقابلنا يا نعيمة يا أنا يا
أنتى، أصلها دايمًا ورايا زى لعنة أنا برضه وراها دايمًا..

الساحرة (٢) : وطيب ونعيمة مالها؟

الساحرة (١) : يحلقوا فى النار شوفوا تلاقوها هى هى.. هى.. هى.. إيزيس..
عزيزة.. عايدة.. وبهية وخضرة.. وأمك يا على الزيبق يا مصرى.. الخ.

هل بقى شك فى هوية الساحرات؟ (وكل من عرف نجيب سرور عن قرب يعرف «هاجسه اليهودى» بمعنى أنه حتى قبل ٦٧ و٧٣ والصلح المنفرد كان يشارك البعض يقينًا راسخًا بأن اليهود هم أصل البلايا والشرور فى العالم، ووراء كل كارثة تحدث فى أى مكان منه، كان يحفظ بروتوكولات حكماء صهيون عن ظهر قلب، وفى نص هذا العمل اقتباسات عدة منها ومن التوراة. ولست بحاجة للقول إن طرح القضية على هذا النحو، صراع بين اليهود «وأولاد أحمد» إنما يبعدها عن جوهرها الحقيقيى، ويخدم دعاوى العنصرية والتعصب). المهم هنا أن المخرج قد استغل هذا المشهد أقصى استغلال ليفجر كل ما فيه: جعل للساحرات أقنعة تشابه ملامح ابن غوريون وجولدا مائير ومناحم بيجن، وحين أحاطت بهن الحوريات وحاصرتهن داخل القضبان خفتت إضاءة الخشبة كلها، وتوهجت القضبان وقد تحولت لنجمة داود، ودوت القاعة بالتصفيق فى استجابة ساخنة ترفض الساحرات وتتوق إلى حصارهن وهزيمتهن.

استجابة صحية دون شك، ولكن السؤال يبقى موجهًا للمخرج: أتريد أن تعبىء جمهورك للعمل على تحقيق هذا الحصار ثم الهزيمة أم أنك ترفع عنهم العبء، وتخدّر حسهم بتحقيق تلك الهزيمة على المسرح؟

تلك أهم الجوانب فى تجربة مراد منير ونص «منين أجيب ناس..» وهو يقول فى تقديمها: «إنك يا نجيب رغم كل السخافات التى تعم وجه الأرض.. رغم ضياعك المأساوى الذى خلف وراءه فراغًا مريعًا، رغم المتعالمين السادة - أنت يا نجيب الذى

لامست الروح والشكل المسرحى الذى نحلم به منذ زمن فكنت الابتداء الحق، لهذا بدت درتك البديعة «منين أجيب ناس..» مزقًا أو أكداسًا من الكلمات ، هذا التركيب المدهش فى بساطته ممتنع على المتعلقين بأذيال القالب الغربى «الأمثل» الذى نصب مأتمه منذ زمن لكن النادبين (!) لا يزالون يبشرون بنهوضه (...).. وسوف تظل حيًا فى الذاكرة المصرية الأصيلة التى لم تنس مبدعيها وفتيانها الوطنيين المحبين.. لم تنس سيد درويش وعرابى ومختار وعبد الحكم الجراحى وكل أبطالها .. وأنت أحد المنتصبين بقوة وسط أولئك الفرسان..» الخ..

وقد يكون تجاوزاً أن نناقش مخرجًا مسرحيًا فى كلمات كتبها يقدم بها عمله، إنما مناقشته الحقة فى كيفية تقديم هذا العمل، غير أننى أرى بعض الملاحظات هنا ضرورية: إن إعجاب فنان مسرحى ما بكاتب ما أمر من صميم اختياراته، وليس بدعة فى مسرحنا أو مسارح العالم، لكن الدعاوى التى تحيط هذا الإعجاب هى ما يستدعى التعليق. والأمر فى أعمال نجيب سرور ليس أمر قالب غربى - ليتفضل الأستاذ المخرج ويقل لنا من نصب مأتمه ومتى؟ - أو شعبى، لكنه أمر أن يكون للعمل بناء ما، تصميم ما. فالعمل الفنى ليس دفقة إبداع شيطانى، علينا أن نتلقاها كما هى، أو استجابة قهرية لصوت غامض ملحاح. لكن للوعى الإنسانى والإرادة والعمل الإرادى والتصميم دوراً حاسمًا فيه. صحيح أننا لا نحب أن نرى عرق الصانع وهو يصنع عمله، لكنه لابد أن يفعل. لابد أن يعكف على مادته الخام، فيحذف ويضيف، ويعدل ويبدل، ويصفّى وينقى، ويركّز ويكثف ، ويصوغ حسب قواعد الفن الذى اختاره وسيطًا لنقل رسالته. وتلك شهادات المبدعين، ومسودات الأعمال الفنية شاهد ودليل، هذه واحدة. الثانية أننا قد ألفنا - حين يعجزنا الالتزام بالقواعد الأصولية للأعمال - أن نتمحك بالتجريب - أو هنا «الشكل الشعبى» - والتجريب أو غزو المجهول أو التماس أشكال جديدة أمر ضرورى ومشروع بشرط واحد: ألا نجد فى قواعد الأشكال القائمة ما يمكنه أن يحمل رسالة العمل أو رؤية صاحبه، وهو من ثم يعمد إلى تفجيرها التماسًا لقواعد وأصول

جديدة. وهذا قانون تراكم المعرفة الإنسانية على وجه العموم. وما أبعد أعمال نجيب عن هذا كله! ولو أن لهذا العمل بناء ما أكان بوسع هذا المخرج أن يغير ويبدل ويحذف ويضيف على نحو ما فعل؟ وأخيراً ليس من حقى أن أصادر إعجاب مراد منير - أو سواه - بمن يشاء وبما يشاء.. ولكن أليس الزج باسم نجيب سرور بين أسماء عرابى ودرويش ومختار والجراحى شكلاً آخر من الخلط.؟

* * *

كلمات قليلة هى التى تبقى لوضع هذه الظاهرة - دراويش نجيب سرور - فى سياقها الموضوعى: إن سنوات السبعينيات وما تلاها - بما سادها من خلط متعمد للقيم، وتحويل للتوجهات الرئيسة عكس مسارها، وإعلاء قيم المجتمع الانفتاحى بكل خستها وأنانيتها وانحطاطها وجرائمها المادية والمعنوية ووضعها موضع المثال والقدوة، والعمل على تسييد ثقافة التبعية والتهادن، وإبدال الأصدقاء بالأعداء.. وطمس الهوية الحقيقية لمصر مقابل رفع صورة خادعة وزائفة لها، والحديث الدائم الذى لا ينقطع عن الشعب والعمل على قهره فى الوقت ذاته وتشويه الماضى واجهاض الحلم، وتبرير نزوات طاغية ملتذ يجعل من أهوائه ورغباته قوانين وشرائع وتزييف التاريخ، واستهلاك الشعارات، وتسطيح الوعى وإفقاره، وإحلال الأكاذيب محل الحقائق، ورفض المبدعين الحقيقيين، وقهر الرافضين لما يحدث، واحتضان المنافقين وفاقدى الموهبة والطبالين وكذابى الزفة..

أقول: إن هذا كله قد دفع بالكتلة الرئيسة من شباب المثقفين نحو موقف الرفض الكامل للواقع المعيش، اتفقوا على هذا ثم اختلفوا على ما بعده أشد الاختلاف وتلفّتوا حولهم يبحثون عن النموذج والمثال فوضعوا أيديهم على ما هو متاح وأيسر منالاً: هذا شاعر وكاتب رافض للواقع كله، هجاء له، دائن للسلطة، محبط ساخط وممرور غاضب، تدفعه عاومل داخلية وذاتية - فى المقام الأول - لأن ينزف قيح الجراح وصديدها، خارج على مواضعات المجتمع وسلوكياته فى تمرّد عاجز، قاعد يجترّ صوراً قديمة ويلوك ذكريات بالية.. يكررها ويكررها ولا يملّ تكرارها..

وليس هذا من الفن الذى نريده فى شىء.

فما أشد حاجتنا - هنا والآن - إلى الفن الصحيح الذى يحشد ويعبىء.. لا الذى يمتص السخط ويفثأ الغضب.

وما أشد حاجتنا - هنا والآن - إلى الفن الذى يقوم على تحليل الواقع وفهمه.. لا على رفضه وهجائه والانكفاء عنه.

وما أشد حاجاتنا - هنا والآن - إلى إعمال العقل وإعلاء الوعى وضبط الكلمات والدلالات.

وفى هذا كله لن يجدينا نجيب سرو - بل لعله أن يقدم وهمًا خياليًا وخداعًا: هانحن قد بلغنا من «الثورية» غايتها.. هانحن نرفض الواقع، نهجوه «ونلسِّن» عليه.. فلنهنأ بما فعلنا.. فقد ارتفع عنا كل وزر.

فهل هذا حقًا ما يريده دراويش نجيب سرور؟

(١٩٨٥)

سعد الله ونوس :

نحو ثورة المساحة الصامتة



يمكننا أن نعتبره كاتبًا من كتّاب ما بعد ١٩٦٧: فهذا الشاب السورى الرقيق، الذى يحمل بين جنبيه شهوة عارمة لتغيير العالم بفعل المسرح، ولد (١٩٤٢) ونشأ فى إحدى القرى الفقيرة بجبال العلويين، وحصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة (١٩٦٣) - لم تكن له أعمال منشورة قبل ٦٧ سوى مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد «حكايا جوقة التماثيل». يبدو أن الكاتب نفسه أصبح قليل الاحتفال بها، فلم يستخلص منها سوى واحدة «الفيل يا ملك الزمان» أعاد نشرها مع مسرحيته الطويلة الثانية.

«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» كانت بدايته الرائعة: اختلطت فيها لمعات فرح اكتشاف الحقيقة بالأسى الفاجع لموقع الهزيمة فى نفوسنا. لا حاجة بنا لغسل اليدين والتماس براءة مخاتلة: نحن مسئولون كلٌ بقدر، وعلى متفرج المسرح الشجاع أن ينتقل للفعل. والمسرحى العظيم بيتر بروك - يعرفه سعد الله جيداً - يرى أن المسرح حين يتصدى لقضايا العصر الساخنة عليه ألا يقنع بتقليب الأفكار لانضاجها. فقد يحترق كل شيء وأنت - القاضى الهادىء - لازلت «تغرب» بانفعالك - وتزن مختلف وجهات النظر قبل أن تقرر أيها تختار (برتولد برخت).

ويبدو أن عصر المؤلف المسرحى، الذى يسدل ستائر حجرته ويجلس إلى أوراقه البيض ليعيد خلق العالم، قد آذن بانتهاء. المسرح فعل: بدأ كذلك، ومبرر بقائه الآن أن يعود كذلك. وأنت لست قاضيًا خارج النزاع لكنك مطالب بالفعل، وعلى فنان المسرح أن يقود جمهوره فى طريق هو طريق الجمهور نفسه، بعد أن يزيح عنه الأوهام، ويمزق أستار الخديعة، حتى يلوح أوله مشمسًا من بعيد.

كان سعد الله يعرف هذا. ويعرف أيضًا أن المسرح فعل جماعى. والشخصيات فيه لم تعد تطلب لذاتها، إنما من حيث هى إشارات ودلالات. تفاصيل فى كل يضمها ويتجاوزها، هو وضع تاريخى معين. عنه تنبثق الشخصيات. وفى ضوء معطياته يتحدد سلوكها: إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة. وملامحهم ترتسم فقط بما يضيفونه من خطوط وتفاصيل على صورة الوضع التاريخى العام، الذى هو شكل المسرحية ومضمونها فى آن واحد.

البداية على المسرح كالبداية فى الواقع: «الصالة مضاءة» المسرح مضاء أيضًا بلا ستارة، تتدلى فى مقدمته لوحة سوداء كبيرة كتب عليها: فى تمام الساعة التاسعة إلا ربعًا، من صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧ شنت إسرائيل - دولة تمثل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية - هجومًا صاعقًا على الدول العربية، فهزمت جيوشها. واحتلّت جزءاً جديدا من أراضيها. لئن كان هذا الهجوم كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المحدقة، فإنه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا. لأن نتطلع فى مرايانا: لأن نتساءل: «من نحن. ولماذا؟».

ويبدأ حوار المساحات الثلاثة: فثمّ على المسرح مؤلف ومخرج تتجسد أفكارهما صوراً مسرحية. هذا ما يمكن أن ندعوه وهم المسرح. ومن بين المتفرجين ينهض البعض بعفوية كى ينزفوا جراحهم الحقيقية، مقدمين صياغة أخرى للإجابة على الأسئلة المطروحة. والمسرحية - بعد - هى الحوار بين هاتين المساحتين من جانب، وبينهما وبين المساحة الصامتة: المتفرجين الآمنين المعزولين داخل ذواتهم وراء حواجز عمرها مئات السنين - من الناحية الأخرى.

وفى هذا الحوار الذى تتصاعد حدته وتزداد حرارته تتساقط الأقنعة وتتمزق الأوهام. ونشهد نحن - فى المساحة الثالثة - تساقطها وتمزقها: وهم المسرح: «الذاكرة ليست اختصاص المسرح. لعلها اختصاص المؤرخ. أما هنا فاختصاصنا الوحيد هذا الفن.. الفن الذى يتظاهر فى كل مناسبة. ومنذ بدء الحوادث كنت أفكر بأن مسرحنا لا يمكن أن

يبقى فى الظل: ألم نتظاهر فى كل المناسبات؟ وإذن فمن الأحرى أن تكون مظاهرتنا هذه المرة أصخب وأعنف». «مسرحنا مرفق عام لا يجوز أن يتوقف أو ينعزل عن الأحداث. المسرح ضرورى، أو هكذا ينبغى». وهم الجنود المقاتلين على الجبهة :

المخرج : أريد أن أقول إن الجندى - كما تعلم - هو بالدرجة الأولى رمز..

الكاتب : أى أنه فوق البشر العاديين.

المخرج : وفوق أشيائنا الصغيرة..

الكاتب : فوق الصلات العاطفية . والمشاعر التافهة التى تعبر صدورنا - فوق الحب والخوف والقلق للأسف».

المخرج : أتصورهم منكفئين على حواف خنادقهم، ساكتين كصرخات متيبسة تطلقها أرض غاضبة. أرض تنتهك حرمتها «أترى؟ بالإضاءة والموسيقى يمكننى إبراز معان كثيرة فى مشهد حار كأنه التاريخ».

فى قرية من قرانا «هى إحدى قرانا» وكل قرانا، يقول عنها المخرج: بيوت ترابية مبعثرة بلا نظام، لكنها كما كل القرى تلتف حول منهل يتوسط باحة فسيحة هى ساحة القرية، يمين الساحة يقوم مسجد حجرى، اشرأبت نحو السماء مئذنته، وفى هذه القرية ريفيون ككل الريفيين، رجال صلاب يحملون شهامتهم وكبرياءهم كالكوفيات البيضاء التى تغطى رءوسهم. وإذ ينزاح الستار تتناهى التكبيرات الأخيرة من الآذان، ثم ينكشف المسرح عن جلبة رجال يتراكضون من كل صوب، وجوه قاسية يتلامح فى طياتها عناد الريف والقلق، بين الرجال يتراكض الصغار أيضًا غير مدركين لما يحدث ويلتقى الجميع أمام المسجد..».

وفى قرية الوهم يدور الصراع بين اختيارين، ومن حيث هى رمز للوطن فلابد أن يختار أهل القرية مصيرهم بإرادة حرة: فى جانب يقف المختار والوجهاء وعامة أهل القرية ويقررون النزوح عنها، ويبقى عبد الله يمثل الاختيار الآخر، انضم إليه بعض الرجال، وأصروا على الدفاع عن القرية والموت فوق أرضها، ولأنهم لا يريدون لشىء أن

يعيقهم، فهم يحصّنون أنفسهم ضد العار ولأن العار يتمثل فى أعراضهم وأبنائهم، فهم يذبحونهم، ويخرجون لملاقاة العدو: أربعة رجال يحمل ثلاثة منهم بنادق صيد ويحمل الرابع فأسًا.

وينزح أهل القرية: «أرتال من البشر المقهورين يزحفون، حاملين غضبهم واللوعة، مسيرتهم أليمة تحدوها موسيقى جنائزية كئيبة، هم بشر النابالم، أصبحوا النابالم، وتنتظم الفوضى خطوة خطوة، وينبت الإيقاع فى حزن الموسيقى. النابالم، وهو يشوه الأجساد يطهر الفكر والإرادة..» لحظة «إنهم يجرون جراحهم حاملين الغضب واللوعة، وتنتشرفى صفوفهم غمغمة خافتة تصبح كالحداء، ويشتد الإيقاع فى حزن الموسيقى حتى تنصبّ فى إنشاد جماعى مؤثر.. وينسدل الستار.. بطيئًا ينسدل..».

ذلك تصور المخرج لما يجب أن يقدمه المسرح، إنه ليس «تصوراً فنيًا زائفًا» فقط، لكنه يشير إلى بنية فكرية يعكسها هذا الواقع التاريخى، هى صورة مسقطة لوعى هؤلاء البعيدين تمامًا عما حدث ، المستفيدين من تصورهم لما حدث، الحريصين على أن يبقى كل شىء كما كان ، وأن يملأوا - فقط - تلك الفجوة التى أحدثتها الهزيمة.

لكن هناك تصوراً آخر، ومن أجل تقديمه لابد أن يغتصب المتفرجون المسرح، وأن يقصوا عنه هؤلاء المزيفين: «هؤلاء الرجال وكل الذين سيتلونهم إنما يغتصبون المسرح اغتصابًا. مقاطعتهم للحفلة رغم ظاهرها المتردد حادة، وكل منهم يتسلل عنيداً رغم استنكار المخرج واحتجاجاته..»: يبدأ قرويان بتقديم صورة حقيقية لما حدث فى الضيعة، أرغموا على ترك زراعتهم بعد أن قضوا العام فى رعايتها. وكان الموسم يبشر بحصاد طيب، وكلما تقدموا انضمت إليهم جماعات أخرى، كل جماعة تحمل ولولات نسائها وقصصها الصغيرة المتشابهة. لم يحاربوا . لم يتصدوا لأحد ولم يتصد لهم أحد، ولم يروا عدواً واحداً، فحين تقوم حرب لا تفهمها، لا يبقى أمامك إلا أن تغلق باب بيتك وترحل:

«**أبو فرج** : الحرب تقوم عندنا، ولا أحد يفكر فيناأو يقول لنا ماذا نفعل؟

عبد الرحمن : ولو أن الحرب لا زالت كما عرفناها لهانت الأمور قليلا، لكن الحرب أيضا تغيرت صارت محيرة لا يستطيع المرء أن يميز أحواله فيها..».

لا أحد يعرفهم أويهتم بهم أو يرشدهم أو يقول لهم لماذا يحدث هذا وماذا عليهم أن يفعلوا وكل ما يعرفون عن الحرب صورة قديمة لمعارك تنشب بالعصى والفئوس بينهم وبين رجال الضياع المجاورة إن نشب نزاع فماذا تريد منهم أن يفعلوا؟.

مرة واحدة زارهم رجل حقيقى بسيط لا يفرط فى الكلام، طرق الباب ودخل ، بعد قليل أصبح واحداً منهم كأنه قريب أو جار جاء يزورهم، كان يحمل بندقية، لكنه لم يكن جنديًا ولم يكن يلبس ثيابًا خضراء، « بعد قليل صار منا، قال إنه فلاح مثلنا ويحب رائحة المواشى والعشب والزرائب الموحلة، روى لنا كيف سرق بيته غزاة حاقدون جاءوا من وراء البحار، ثم كيف منعه الحكام، طوال سنوات، من الانتقام، يجعلوننا فقراء كى نصبح عاجزين، ويحكمون علينا بالذلة لنظل عاجزين . . رجل حقيقى، عيناه رغم القسوة فهما صافيتان كالينابيع، يحلم الإنسان معه أن الحياة ستتغير بين حين وحين، ذات مساء مر كالسحابة، . . قال إذا لم يقتله اللصوص الحاقدون فى إحدى مهماته فسيعود إلينا، ولم يعد لزيارتنا».

ذلك حلم العربى الثورى البسيط بحسه الصادق، ومعرفته بشعبه وقدرته على الحياة فى قلبه ومن ثم قيادته ومشاركته لحرب اللصوص ومن يحمون اللصوص، تجسد من أحلامنا فعبر فى بعض أرضنا لكنه لم يعد . . فهل يعود؟.

وحين يتصاعد حوار النزيف سنجد نموذجًا لآخر ما يفرزه هذا الواقع التاريخى: «المثقف الذى يرى نفسه ثوريًا»:

المتفرج : «بحدة» وأنت؟ ماذا فعلت بحق الله؟ أين كنت آنذاك؟ أتخيل أنك لم تكن فى قرية أمامية، اتخيل أنك لا تأكل فى اليوم مرتين بصلاً وخبراً. اتخيل أنك تقرأ بعد الغذاء كتبًا نظرية عن الثورات والشعوب! ثم بعد ذلك تسترخى لقيلولتك ولأحلام وردية عن الثورات والشعوب، فهل أنا مخطىء؟».

....

المتفرج : «بقسوة كأنما ينفس غضبًا مكبوتًا» نعم إنى كذلك، واخد من هؤلاءالذين يقرأون كتبًا نظرية عن ثورات الشعوب، واحد من الذين لم يكونوا فى قرى أمامية، واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية. انظر كيف أرى الأشياء إنى هروبهم ، إنك هروبهم، إننا الهرب ذاته، هذا ما أفكر به، إنى اهاجم نفسى فى المرأة . . . ألامس عارى فى المرأة . . ».

صحيح، ما من أحد يستطيع أن يجد مهربًا من المسئولية هذه المرة. ولكن من نحن؟. فى المرأة نحدق، فى قاعها وفى جانبيها فلا نجد شيئًا، لأننا وببساطة صور محوة .. تتناثر على الأرض كما تتناثر الغيوم فى سماء بلا حدود، ما يشبه الهلام أو ما يشبه الكذبه، لا جذور له ولا يفرغ فى الهواء ليتفتح ويزهو، تدور الساعات، يتحرك العالم من حولنا، لكن ذلك كالأحلام مشوش وغامض. تاريخنا عبء والأرض رجراجة تميد تحت أقدامنا

هذا كله صحيح كذلك لكنه لا ينفى حقيقة تأكدت: فى تلك الأيام من حزيران سالت المدن بالجماهير المطالبة بالسلاح، لم تطلب الحد الأدنى من الحياة الذى تفتقده لكنها طالبت بالسلاح. فماذا حدث؟.

المتفرج٧ : قالوا لنا من على الشرفات ووراء المكبرات نقدر عواطفكم ولكنكم تسهلون مهمة أعداء الشعب والمتآمرين على النظام.

المتفرج ١ : وقالوا لنا إن الحرب ليست من شؤونكم . .

المتفرج ٥ : وقالوا لنا احذروا أن تتقادوا للمشاغبين والمخربين . .

المتفرج ٧ : من على شرفاتهم ووراء مكبراتهم قالوا لنا بوجوه عابسة . .

المتفرج ٥ : وعيون مهددة . .

المتفرج ٧ : عودوا إلى بيوتكم، وتابعوا من وراء مذياعاتكم بطولات جيشنا الباسل، وفى لحظات تفرقت جموعنا التى احتشدت بها الشوارع دون موعد.

فلننتبه، قد يكون هذا تبريراً آخر، هم دائمًا يفعلون هكذا . فيم كانت حربنا؟ إن المتفرجين يجيبون بوضوح، إنها ضد الغاصبين واللصوص وحماة اللصوص، والجوع والبؤس والموت كل يوم.

وكما يحدث فى الواقع يحدث الآن على المسرح. الرجال الرسميون من الصف الأول ينهضون فينهون كل شىء يقبض رجالهم على المتحاورين ويقف كبيرهم فيتحدث عن النظام والظروف والمتآمرين والانتصارات العظيمة التى حققها شعبنا العظيم بقيادة نظامه الرائد، والمسيرة المقدسة التى لا يجب أن تتوقف عنها مهما كانت الصعاب! ويخرج رجال بالمقبوض عليهم تحت تهديد المسدسات، وينصرف الجمهور مردداً تعليقاته على ما حدث، يبرز من بينهم صوت قوى : الليلة ارتجلنا أما غدا فلعلنا نتجاوز الارتجال.

تلك حفلة سمر سعد الله ونوس. كانت - فى غمرة التخبط بعد ٦٧ - صرخة ملتاعة ومريرة للنظر فى أنفسنا لنرى من نحن ولماذا يحدث ما يحدث لنا. مزق المبضع فى ضربات سريعة ومحكمة كثيراً من غلالات الزيف والوهم، وبقى وهم أخير : هل يكون تعذيب الذات بديلاً عن عمل ثورى منظم؟ تردد هذا السؤال - فى صياغات مختلفة - فى كثير مما كُتب عن حفلة السمر. لكننى أعتقد أن العمل فى مجموعة حافز للفعل أكثر مما هو ممتص للنقمة والغضب. وقد يكون صحيحًا أن تكون نهاية المسرحية على هذا النحو مدعاة لإشاعة اليأس من إمكان التغيير، لكن هذا بالضبط ما أراد أن يقوله المسرحى الغاضب : إذا كان ثمة تغيير فليبدأ من هنا بإزاحة الأوضاع القائمة التى تجعل من هذه النهاية أمراً محتم الحدوث.

بعبارة أخرى : فلنتجاوز الارتجال إلى الفعل، ولنكن تجسيد هذا الحلم الذى طاف بأرضنا يومًا وعبر، بندقيته ابنه الوحيد، كالجنود، لكنه لا يلبس ثيابًا خضراء وعن الجنود يختلف.

* * *

فى حفلة السمر كان المسرح فى المسرح، الآن ننتقل به إلى المقهى، وبدلاً من تجسيد أفكار المخرج والمؤلف معًا سيقوم «الحكواتى» بالقص، وتتجسد حكايته، الحكاية تدور فى بغداد، وجمهور المقهى يشارك فى الحوار ويعلق عليه، وشيئًا فشيئًا يتضح للمساحة الثالثة الصامتة أن هذه الحكاية التى رواها الدينارى إنما تحدث اليوم، وستحدث كل يوم إن بقى كل شىء كما هو.

ليس الأمر «مغامرة المملوك جابر» برأسه التى قدمها أداة من أدوات الصراع الدائر بين الخليفة ووزيره، لكنه أمر هذا العصر المضطرب وأمر عامة بغداد فيه: «عصر كالبحر الهائج لا يستقر على وضع، والناس فيه يبدون وكأنهم فى التيه يبيتون على حال، ويستيقظون على حال، تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات وما تعاقب حولهم من أحداث . . يتفرجون على ما يجرى ولكنهم لا يتدخلون فيما يجرى».

وحين يتفجر الصراع بين الخليفة ووزيره القوى ينفجر لا فوق رءوسهم ولكن بينهم وفيهم، فهم الذين يدفعون ثمن كل هذا «جوعًا وموتًا وعذابًا» خيل إليهم أنهم اكتشفوا سر الأمان حين يطيعون ما يلقى إليهم من أوامر، لكن صوتًا يتميز من بينهم فيهز طمأنينتهم، ثم تتتابع الأحداث فتأكد لهم خطأ ما اعتقدوا أنه سر الأمان، يقول لهم صوت هذا الرجل المهموم بما يحدث، الباحث عن حل له إنه كان مثلهم يعتقد هذا، لكن سجون الخليفة وجلاديه علمته أنه ليس كذلك «إننا نهترىء كالنفايات، ونجرى قلقين كالكلاب الملدوغة، وندفع ضريبة خلافات لا نعرف أسبابها ولا مغزاها، إننا نتخلى عن رءوسنا، نسلمها للجلادين، وأسوأ من الجلادين، .. لكننى لا استطيع بمفردى أن أصلح ولو زاوية صغيرة فى غرفة..».

وفوق.. هناك، استعان الخليفة بحكام الولايات، منَّاهم الأمانى كى يدفعوا بجيوشهم إلى بغداد، واستعان الوزير بحاكم أجنبى كى يمده بجيوشه فينتصر على جيوش الخليفة وحكام الولايات. وعرفت بغداد يومًا مروعًا لم تشهد مثله : «عم الحزن وانتشر الموت كالهواء. لقى كثيرون حتفهم دون أن يعلموا ما يجرى حولهم، وأصبحت الشوارع تسدها

الجثث والخرائب وبقايا الجرحى . ذلك اليوم، هبط الليل على بغداد مبكراً ومثقلاً بالويل والأهوال وانتشر الظلام عميقًا ثقيلاً كأنه نهاية الزمان».

ولقى جابر مصيراً فاجعًا، قتله العجم تنفيذاً لأمر الوزير «كى يظل الأمر سراً بيننا اقتل حامل الرسالة بغير إطالة» ويلقى الجلاد برأس جابر الحكواتى الذى يحتفظ بها حينا، ثم يلقيها لزمردة، حبيبة جابر التى كانت تنتظر عودته، وتتقدم المجموعة كى تنهى لنا ولجمهور المقهى - رسالتها :

إذا هبط عليكم ليل ثقيل ومليء بالويل.

لا تنسوا أنكم قلتم يومًا.

فخار يكسر بعضه . . ومن يتزوج أمنا نناديه عمنا.

من ليل بغداد العميق نحدثكم . .

من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم . .

وينفض السامر كما فى حفلة السمر، ويغادر زبائن المقهى أماكنهم، وقد أثقلت نفوسهم بحزن عميق غامض، ينتظرون الليلة القادمة وحكايتها، وقد رسخ فى يقينهم ما قاله الحكواتى : من أجل أن نستمع إلى سيرة الظاهر بيبرس، أيام المجد والانتصارات، لا بد من حكايات كثيرة دامية وحزينة، نستمع إليها، ويخرج جمهور المسرح، وقد استمتع بالفرجة، واندفع إلى لحظة تأمل لمصيره وللأسئلة التى لابد تراوده : لقد كان مصير جابر حزينًا . . ولكن ألم يكن يستحقه؟ أليس هو الباحث عن الذهب والمتعة وسمو المنصب دون أن يعنيه كيف يحقق هذا كله ومن أى طريق؟.. أصاب جابر أو أخطأ فهو «ابن زمانه» انضجه هذا الواقع : الصراع فوق، واللامبالاة والتماس الأمن الذليل تحت.

حكاية رأس المملوك إمكانية رائعة لعرض مسرحى، فقد نضجت فيها صنعة سعد الله، وعرف كيف يحكى حكايته على المسرح، وكيف تقطعها كلمات الحوار والتعليقات، أين يقف بها وكيف يستمر، ومتى يتدخل ومتى يترك الحكواتى يتم

حكايتـه، وهو لا يجـعل من هذا الحكواتي راويـة يكتـفى برواية الأحداث، لكنه هو الذى يحتـضن رأس المملوك الذى قـتله انتـهازه، وهو الذى يتـقدم المجـموعـة ينقل للجـمـهور رسالة المسرحية.

مضى سعد الله خطوة نحو ما تصوره تسييسا للمسرح من حيث هو حوار تقف دونه التقاليد المسرحية مباشرة وضمنية، ثم طبيعة المتفرجين ودوافعهم الداخلية التى تحول بينهم وبين مثل هذا الحوار، وحين تتناثر تعليقات جمهور المقهى على أحداث الحكاية التى تمثل أمامهم فإن هذا حافز جديد يدفع جمهور المسرح إلى التغلب على عجزهم عن المشاركة فى الحوار.

هكذا يدور الحوار بين المساحات الثلاث فى رأس المملوك جابر.

* * *

مسرحيته الثالثة «سهرة مع أبى خليل القبانى» يقول فى تقديمها إنها «محاولة لبعث التراث وفهمه»، وسنرى كيف حاول بعث هذا التراث وكيف يدور الحوار بين مساحات المسرح.

أبو خليل القبانى بدأ مسرحه فى دمشق فى ١٨٦٥ بعد فشل مسرح مارون النقاش فى بيروت، أعد القبانى مسرحية درّب عليها عدداً من أصدقائه وقدمها معهم، فلقيت نجاحا ساعده على مواصلة العمل. ولكن أتقبل دمشق هذه البدعة الجديدة؟ من الثابت أن الرجعية المحلية حاربت القبانى حربًا لا هوادة فيها وأفلحت فى أن تنقل مسعاها إلى الآستانة، حيث نجح الشيخ سعيد الغبرا - أحد شيوخ دمشق وألدّ أعداء القبانى - فى أن يستصدر أمر السلطان بإغلاق مسرح القبانى، فترك دمشق إلى القاهرة حيث بدأ المرحلة الثانية من مسرحه، والتى استمرت إلى حوالى ١٩٠٠، حين احترق المسرح الذى كان يعمل عليه، فرجع إلى دمشق يقضى أيامه الأخيرة فقيراً حزينًا يطارده عبث الصبية وهزؤهم.

هذه هى التجربة التى اختارها سعد الله ليجيب من خلالها على السؤال : لماذا عملت قوى الرجعية على إغلاق مسرح القبانى؟ ولدينا على المسرح ثلاث مساحات متداخلة : القبانى وعصره وجمهوره. أما القبانى فإن المسرحية تقدمه لنا فنانًا مؤمنًا بأهمية المسرح فى ترقية النفوس والأذواق والحث على الفضيلة ومكارم الأخلاق، مضحيًا فى سبيل الفن الذى آمن به بكل ما يملك، واثقًا من انتصاره الحتمى فى النهاية. يقول لواحد من أصحابه العاملين معه : «كيف تريد أن يقدِّر الناس فنًا لم يعرفوه من قبل، ولم يلمسوا منافعه : ذلك مستحيل، أما إذا واصلنا العمل فيتبدل الحال ويصبح للكوميضة مكان مرموق فى هذه البلاد، البداية دائمًا صعبة، سنتحمل الكثير من الصعاب ولن ننجو أحيانًا من السخرية ولكن شيئًا فشيئًا ستراهم يهتمون بالتشخيص ويتعودون الفرجة عليه»، ويأتى أحد الولاة إلى الشام فيعجب بما عمل القبانى ويبادر إلى تشجيعه ويرى القبانى الفرصة مواتيه كى يخرج بمسرحياته من نطاق الأهل والأصدقاء إلى «مرسح» عمومى. يقول المنادى معلقًا:

«هذه الأنباء كان يتناقلها الناس بسرعة، وتختلط بشئونهم، وتنمى الحركة التى أخذت تشملهم، فى ذلك الوقت كانت تختمر فى دمشق تحت قشرة السكون تيارات جديدة، وكان البنيان الثابت القديم يهتز مع نبضات هذا الجديد الذى يولد، بدأ الصراع ولن يتوقف، وصراع الولادة يبدأ عرضًا بسيطًا لكنه سرعان ما يتحول عنيفًا شرسًا..»
إنما لهذا ينقسم المسرح ثلاثة أقسام: المقهى حيث سنرى هذا الجديد الذى يولد من خلال الحوار والفعل - لا يفوت المسرحى الذكى أن يجعله إلى يسار المسرح - وحلقة الشيخ سعيد الغبرا - ألدَّ أعداء القبَّانى - ورجاله إلى اليمين وبينهما بقعة يقف فيها القبانى.

ولم يلن القبانى أمام تهديد الشيخ وعيده، فقد كان أيضًا يعتمد على تأييد الوالى لمسرحه «ولكن أى والٍ؟» :

«الممثل - فى ذلك العصر لم يكن يسخن الكرسى تحت إليتى الوالى.

الممثلة : فرمان بالعزل، فرمان بالتعيين، وأهل الشام لايكادون يحفظون اسم الوالى الجديد حتى يصدر فرمان بنسيانه والتدرب على اسم جديد.

الممثل : ولا نعرف الكثير عن هولاء الولاة، يصفون واحدا بأنه سمين، والآخر بأنه قصير، والثالث بأن له انفًا كالبرتقالة، وتفاصيل صغيرة من هذا القبيل.

الممثلة : لكن ما يتفق عليه الجميع هو أن أحوال الشام كانت تنحدر من سوء إلى سوء.

ذلك كان عصر تفسخ الدولة العليّة، دخولها الحرب ضد روسيا وهزيمتها، بزوغ القومية العربية فى الولايات التى تحكمها تركيا، سيادة السخط والتململ والدعوة للاستقلال، تهيؤ الدول الأوربية للانقضاض على تركة الرجل المريض، إعلان الدستور ثم إيقافه. فى هذا العصر المضطرب كان القبانى يحاول أن يقيم مسرحه. جاء إلى الشام مدحت باشا - أبو الدستور - فدعم القبانى ومد له يد العون، ولكن سرعان ما أبعد مدحت باشا، ورجع القبانى يواجه الرجعية من جديد.

السبب الحقيقى الذى تقدمه المسرحية لهذه الحرب الضاربة ضد القبانى نجده فى هذا الحوار يدور بين الشيخ سعيد الغبرا وأحد أنصاره:

الشيخ سعيد : إنهم الآن وقد شخصوا هارون الرشيد فما الذى يمنعهم بعدئذ من تشخيص كل الخلفاء والصحابة الذين تقوم على الخشية منهم والاقتداء بهم دعائم الدين؟.

الشيخ الآخر : يالطيف!

الشيخ سعيد : وما آدراك؟ لماذا لا تنظر إلى أبعد؟ فبعد فترة لا يتورعون عن تشخيص أعيان دمشق وعلمائها والسادة فيها، ويصورنهم أشخاصًا عاديين حتى يفقدوهم ما ينبغى لهم من الاحترام، ويقللون شأنهم ومنزلتهم فى عيون العامة، عندئذ تتهدم طبقات المجتمع فلا تعلو منزلة على منزلة ولا قدر على قدر، ويتطاول أى رجل من سواد الناس فيقيس نفسه بواحد من الأعيان والعلماء، والمراتب والقواعد والحدود

كلها تنهار. هذه البدعة يمكن أن تخرب مجتمعًا بأكمله.

هذا هو السبب الحقيقى وراء كل الدعاوى الأخلاقية والمزاعم : أن «التشخيص» اجتراء على الحدود القائمة بين الطبقات، ومحاولة لإنزال السادة من عليائهم بتقديمهم على خشبات «المراسح»، لهذا نجح سعيد الغبرا فى جمع توقيعات أعيان الشام وعلمائها والتوجه بها إلى الأستانه، واستصدار أمر السلطان بإغلاق المسرح وإحراقه.

وقد استطاع سعد الله أن يمزج بين مسرحية من مسرحيات القبانى القديمة وجدها أكثر دلالة على صحة فكرته هى «هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب» لم يغير من أحداثها شيئًا كثيراً - وبين أحداث عصر القبانى وجمهوره، وقد تحس بأن الحيّز الذى شغلته المسرحية القديمة أطول مما ينبغى، لكن الكاتب كان حريصًا علي أن يقدم لمتفرج اليوم صورة مما كان يستمتع به متفرج الأمس، وهذا الجزء بالذات يحظي منه بعناية كبيرة في تقديمه : «كان في هذه العروض التي بدأت تخض سكون الحياة تغريب قطري، وكان شعور بالتآلف يطغى على تلك الليالى التى تجمع فيها الناس أمام عدد من المشخصين يتفرجون عليهم ويقاطعونهم ويعلقون على أقوالهم، دون حرج أو ارتباك، ويمكن تمييز بعض عناصر التغريب فى الديكورات الفجة التى تصور المشهد بدل أن تبنيه طبقًا للواقع، وفى التشخيص الذى يقوم على المبالغة محافظًا فى كل لحظة على طبيعته» : تشخيص أو «تمثيل» إضافة إلى الغناء والرقص اللذين يقطعان الأحداث ويخففان التوتر بحيث تشيع البهجة.

* * *

إن سعد الله ونوس - المسرحي الذي تمرس وأصبح يعرف أسرار الحرفة جيداً - ينظر بكلتا عينيه إلى الواقع المعاصر، لكن التراث يتخايل له دائمًا : معطيات قابلة للتشكيل والتطويع، أحداثًا علينا أن نعيها ونستخلص دلالاتها، هكذا التقط فى «رأس المملوك» حكاية صغيرة رواها «الدينارى» في بغداد لكنها تعنينا جميعًا، فالمسرحية كلها تقول لنا : إن ما حدث فى بغداد يحدث الآن، وسيحدث دائمًا، طالما ظل

الأمر كما هو : من هم فوق يقتتلون حول السيادة والحكم، ومن هم تحت غارقون فى الخدر واللامبالاة، وفى «القبانى» استطاع أن يمزج على نحو ناجح بين عمل القبانى وعمله هو، وأن يحقق التوازان بين المساحتين . . أمام المساحة الثالثة، وهى جمهوره المعاصر.

وهو يعرف كذلك إن للمسرح وظيفتين عليه أن يؤديهما معا : الحث والتحريض والحفز من ناحية والتحليل والتعليم وشرح الأسباب والوقائع من الناحية الأخرى. قد يميل عمل من أعماله إلى أحد الجانبين أو إلى الآخر، طبيعة الموضوع واللحظة التاريخية تحددان هذا الميل لكنه يظل يحلم دائمًا، ويعمل على تحقيق حلمه : أن يكتب العمل الذى يحقق أكبر قدر ممكن من وظيفتى الفن المسرحى المتلازمتين.

* * *

وبعد فترة صمت عن التأليف نشر سعد الله مسرحيته، «الملك هو الملك» (انظر: ملحق جريدة الثورة» الدمشقية : ١٢/٤/٧٧، ١٩/٤/٧٧) فماذا يقول المسرحى الذى يخفى تحت الملامح الهادئة والصوت الخفيض ثورة متأججة؟

التقط سعد الله خيط مسرحيته عن التراث كذلك : عن مسرحية لمارون نقاش (أبو الحسن المغفل) الذى التقطها بدوره عن ألف ليلة وليلة (حكاية النائم واليقظان) عن رجل كانت له أمنية واحدة، أن يصبح الملك، فسمع به هارون الرشيد . . فأتاح له تحقيق رغبته ليوم واحد .

وتختلف الصياغات الثلاث بعد ذلك، لن يعنينا ما فعل مؤلف ألف ليلة وليلة ببطله ولا ما فعل نقاش بمغفله، لكننا نلاحظ فقط أن سعد الله قد أخذ عن النقاش صفة «المغفل» التى لازمت البطل - دون مبرر فى الحقيقة - واسم خادمه وبعض الأحداث الصغيرة وجمل الحوار، وتلك الأناشيد التى تغنيها له الجوقة فى المشهد الأول، وحين يرتدى ثياب الملك (ولعل من الطريف أن نلاحظ زلة قلم الكاتب حين أسمى بطله «أبا الحسن» لمرة واحدة فى طول المسرحية!).

فيما عدا تلك الخطوط الشكلية الخالصة فإن سعد الله ونوس يطرح قضية مختلفة كل الاختلاف فى صياغة جديدة كل الجدة . .

يقوم بناء المسرحية على مدخل وخاتمة، وفيما بينهما تتابع المشاهد تقطعها الفواصل، وتؤدى الفواصل، واللافتات التى تسبق كل مشهد أو فاصل، دور التنبيه إلى حقيقة اللعبة والتحذير من تصديقها، ودور تقديم التفسير والتحليل. فهذا المسرحى حريص كل الحرص على ألا تفلت قضيته الأساسية من بين أصابعه، أو تغفل عنها عينا جمهوره للحظة واحدة.

فى المدخل ينادى المنادى أو يدخل الشخوص مباشرة ليرتدوا ثياب أدوارهم، لا وهم ولا توهم، هى لعبة، نحن نعرف وهم يعرفون، وثمة اثنان : عبيد وزاهد - سنتعرف عليهما حالا - ينظمان اللعبة، ويظلان حتى النهاية متحكمين فيها. ونحن فى البداية أمام مجموعتين متواجهين : الملك والوزير والسياف والحاجب ومقدم الأمن فى جانب، ثم أبو عزة وزوجته وابنته وخادمة عرقوب فى الجانب الثانى، على حين يظل الشيخ وشهبندر التجار يلعبان بخيوط بعض الدمى مستقلين عن الجماعتين.. ولأن الأحلام الفردية مسموح بها بشرط ألا تتحد أو تتحول إلى فعل فنحن نتعرف على أحلام الشخوص : أبو عزة يحلم بأن يصبح سلطان هذه البلاد ولو يومين لينتقم من أعدائه، الشيخ والشهبندر، اللذين تشاركا فى التهام ثروته حتى أصبح على هذه الحال، والخلان الذين انفضوا عنه بعد أن أفلس، وبعد هذا : «نخلع العذارا ونجعل الليل نهارا..». وحلم أم عزة أن تلتقى بالملك فليس غيره من تشكو إليه البلاء الذى أصبحت فيه. وحلم عرقوب أن ينال عزة فهذا ما يبقيه فى خدمة سيد مفلس لا يكف عن استدانة قروشه القليلة، والملك هو مناط الحلم فلا حلم له، وحلم وزيره أن يظل إلى جانبه، وحلم حاجبه أن يرفَّ فى خاطر مولاه، وحلم سيافه أن يقطع بأمره مزيداً من الرءوس، وأفلت منا حلم مقدم الأمن. (ألا يعرف المسرحى كيف يحلم مقدمو الأمن؟) وتتفرد عزة بحلمها : «سيأتى من بلاد بعيدة، يدخل المدينة كالريح والعاصفة، وجهه شمس ورخام، ونظرات

عينيه ضربات خناجر براقه، سيفزع الرجال من نظراته، ويهرولون إلى البيوت، تخلو الشوارع وتختبئ التفاهة، وهو يخترق المدينة، سيعطر هواءها الفاسد، وينقى جوها المسموم بالجور والذل، كالريح أو كالعاصفة سيخترق الشوارع حتى يصل إلىَّ، يصبح وجهه مرجًا أخضر، ونظراته عشبًا نديًا، لن تكون لغة أو كلام، ستتلاقى اللهفة مع اللهفة ونرتبط كخصلتين فى جديلة، ثم نذهب بعيداً، لا أدرى إلى أين ولكن بعيداً بعيداً.. إلى بلاد هواؤها نقى، وأيامها فرح وضوء، الناس فيها أسوياء، ولا ينفقون كالكلاب فى الجوع والذل، لا أدرى أين ولكن بعيداً، بلاد هواؤها نقى وأيامها فرح وضوء... إنى أنتظره، ولن أتعب من انتظاره..» بقى اثنان : عبيد وزاهد، إنهما اللذان يمسكان خيوط اللعبة، وهما كذلك يمسكان عن رواية أحلامهما، لكننا نحدسها حين يركضان بعد أن يسمعا صفارة العسس.

تحددت الشخوص فلتبدأ اللعبة : المشهد الأول فى بلاط الملك، وتسبقه لافتة تلخص مضمونه : «عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية ..» إن الملك فى ليلة ضجر، ولا يجديه نفاق وزيره ولا اقتراحاته المتتالية بالذهاب إلى الجوارى أو حفلة الأنس أو لعب الشطرنج أو استدعاء الندمان، إن الملك يريد أن يعبث عبثا قاسيا وساخرا بالناس والبلاد، لذا يقرر أن يتنكر هو ووزيره ويذهبا إلى ذلك الرجل المغفل الحالم بالسلطان«أبى عزة»، ويأتى الفاصل الأول وتعلوه لافتة : «محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة ..» عبيد وزاهد متنكران: عبيد متسول وزاهد حمال، ونفهم من حوارهما أن عبيد هارب يجد مقدم الأمن فى طلبه وهو يقيم فى بيت ترعاه فيه فتاة تشفق عليه، لكن خادم البيت يبغضه، وأنه ينظم مع زاهد والرفاق حركة ثورية ضد الملك ونظامه، والسباق بين الطرفين أصبح الآن محتدمًا : «التناقصات لم تتضح بعد، هم يمعنون فى الإرهاب ونحن نمعن فى التنكر، التناقصات تنمو وحركتنا تشتد، ينبغى أن نتواقت مع اللحظة المواتية، لا نبكر ولا نتأخر..» المشهد الثانى ينقلنا إلى بيت أبى عزة : عرقوب يتودد إلى عزة ويغازلها وهى تنفر منه وتشيح عنه، وأبو عزة

فى وهم سلطانه وحكمه يرى نفسه يرتقى العرش : «الحراس على الجانبين كصفين من شجر الحور، وبينهما أتهادى فى مشية رخية كأنى أطير أو أخطو على بساط من الزئبق. ورجال الحاشية ورائى، والمنشدون أمامى، وحين ارتقيت العرش انحنت الهامات وعم الصمت .. تلك اللحظة جليلة كمن يشرف على الدنيا من فوق رابية» ثم هو يساوم عرقوب على أن يجعله وزيره - رغم أنه من العامة والدهماء - فى مقابل أن يقرضه ثمن زجاجة خمر، ويقبل عرقوب - لا طمعا فى الوزارة بطبيعة الحال، لكن طمعا فى عزة، ويندمج أبو عزة فى حلمه بإذلال أعدائه والانتقام منهم، حتى يصل عرقوب بالخمر، وهو ينتوى أن يفاتح معلمه فى صفقته الحقيقية وما يكاد هذا يشرب جرعة حتى تدخل أم عزة وقد هدها التعب والإذلال من أجل اللقمة فتراهما على هذا الحال، وبينما هما فى نقارهما المعتاد يدخل الملك ووزيره وقد تنكرا فى زى اثنين من الدراويش : مصطفى ومحمود، ويسمعان أم عزة وهى تنوح وتشكو همَّها:

أم عزة : كانت مصيبة واحدة، وصارت مصيبتين، أولاد الحرام خربوا ديارنا، وهو اشتدت عليه اللوثة وضاع عقله فى الهلوسة، الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائى.. آه لو أستطيع أن اقابل ملك هذه البلاد!

مصطفى : (الملك متنكراً) ماذا ستقولين له؟

أم عزة : ماذا سأقول له؟ على لسانى أحمال من الكلام.. سأقول.. سأقول.. يا ملك الزمان.. العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد.. العدل نائم وليس هناك من يفتش أو يحاسب.. الغش رائج.. والتعدى سائد.. لا سلامة ولا كرامة ولا شريعة ولا.. لا تخف، لو قابلت الملك.. فسأعرف ما أقول له..

«ويزعم مصطفى أنه يعرف الملك، ويعطيها ورقة تتيح لها المثول بين يديه فى الغد، ثم يخرجان مع أبى عزة وعرقوب».

فى الفاصل الثانى يحكى عبيد لعزة ما بدأه مع زاهد عن اللتنكر، ويقص لنا ولها قصة صغيرة لا مفر من أن ننقلها كاملة : «فى قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية، أفرادها يتساوون تساوى الأحرار لا العبيد، يعملون فى أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد ولا يرتدون من الكساء ما يزيد عن الحاجة أو الضرورة. فى قديم قديم الزمان، كانت وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة، الباطن لديهم هو الظاهر، لا التواء ولابغضاء ولا حسد، والحياة بسيطة متناغمة تجرى كالجدول العذب أو الأغنية..

وذات يوم . . وصار اليوم تاريخًا وبدءًا، دب النشاز فى حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنها واحد من أفرادها، كان أقوى، كان أدهى، لا يهم، لكنه فرق أملاك الجماعة واستأثر بالحصة الكبرى، انفصل عن الأخرين وتميز، ارتدى كساء زاهيًا.. بدل هيئته ووجهه، وتنكر، يومها ظهر المالك، تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع، تفككت الحياة البسيطة الشفافة وتمزقت وحدة الجماعة فى صور تنكرية متصارعة..

هناك الأمراء والعسكر، الأجراء والعبيد، المتسولون والمعدمون . . فئات كثيرة، كل منها يعيش متنكراً فى ثوب أو دور، بعضها تنكر ليحكم ويسود، وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم، ويضطهد، وفوق الجميع، يتربع الملك، سليل أول المتنكرين، وأحرص الجميع على زيه التنكرى، واستمرت الحال إلى يومنا هذا لكنها لن تستمر إلى الأبد. .

عزة : (بعد فترة التأمل) وكيف يمكن أن ينتهى التنكر وتعود وجوه البشر صافية وعيونهم شفافة؟

عبيد : تروى كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والمجاعة والشقاء فاشتعل غضبها وذبحت ملكها ثم أكلته . .

عزة : (مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد : هكذا يروى التاريخ.

عزة : ألم يتسمموا . . ؟

عبيد : فى البداية شعروا بالمغص وبعضهم تقيأ، ولكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متنكرون . .

المشهد الثالث فى زاوية إلى جوار مخدع الملك، تعلوه لافتة : «الملك يعطى سريره ورداءه للمواطن أبى عزة . .» تمامًا كماحدث فى حكاية ألف ليلة وعند مارون النقاش . فقد وضع مخدر فى كأس أبى عزة، وهو ينام فى مخدع الملك، ويتم الاتفاق مع عرقوب على أن يلعب دور الوزير فى الصباح ليكون إلى جواره، على وعد بأن يرى الملك الحقيقى وينال عطاياه، ويوافق الوزير بعد انصراف عرقوب، فعنده «علامة النهاية أن ينسى الملك شرطه، ويعامل بالاستخفاف ثوبه وتاجه، على كل يجب ألا يفلت الخيط، مايهم أن أنقذ ردائى أما هو فليع الدرس من الألف إلى الياء. .» ويأتى الفاصل الثالث ليعيد تذكيرنا بأنها لعبة، لأنه ما من ملك يتخلى عن عرشه إلا اقتلاعًا، وما من ملك يؤجر تاجه ولو مزاحًا. .

على إن ما يحدث فى المشهدين الرابع والخامس بأجزائهما المتعددة - هو أثمن ما تقدمه المسرحية، وهو كذلك ما يعكس فكرتها الأساسية : فى المشهد الرابع يتحول أبو عزة - تحولاً تدريجيًا - إلى ملك، مع كل كلمة يسمعها من حاجبه - الذى لم يتعرفه - ومن وزيره عرقوب ثم مع كل قطعة من ثياب الملك توضع على جسده. أنه يطرح عنه الماضى بعد أن ظل فترة متأرجحًا بين الواقع والحلم، الحقيقة والخيال، بين ما حلم به طويلاً وتمناه ثم فتح عينيه عليه حقيقة واقعة، وقدرته على تصديق هذا الحدوث. بعد هذا التأرجح أحس أبو عزة أنه قد أصبح الملك وأن الماضى قد طوته الريح، وهو يتقدم الآن وليس وراءه سوى جدار مظلم كئيب. . وحين يوضع التاج على رأسه يقول: «يبدو أنى وصلت أو ولدت أدخل قاعة واسعة، واسعة وفارغة، ليغمرها ضوء شرس كأنصال الخناجر. . أنى وحيد» لقد اكتمل تحوله مع نهاية المشهد الرابع.

ونحن منذ الآن أمام شخص جديد تمامًا، نحن أمام الملك الذى يجلس على عرش المملكة ممسكًا بصولجان الحكم. لقد مات أبو عزة واختفى إلى الأبد، ومات كذلك

واختفى إلى الأبد الملك القديم ووزيره، وهما يظلان فى بقعة بعيدة عن العرش بزعم أنهما نديمان جديدان للملك، وتنقلب الدائرة الآن: فالملك القديم هو ما سيعجز عن تصديق ما يراه، أما الوزير الذى سبق أن اتخذ قراره فهو يرى أن ما يحدث طبيعى تماما.. وعليه أن يفيد منه. إنه - شأن الحاجب الذى أيقظ الملك ودلك جسده وألبسه ثيابه دون أن يجرؤ على النظر فى وجهه، وشأن السياف الذى وقف إلى جوار عرشه دون أن يفطن لتغيره - إنه لا يتعامل مع ملك بعينه لكنه يتعامل مع «مطلق الملك». بعبارة أخرى: إنه يتعامل مع من يلبس التاج ويجلس على العرش ويمسك بالصولجان: وما سنراه منذ الآن لا يفهم فى غير هذا الضوء: بدأ بالشك فى عرقوب وفى أنه الوزير الحقيقى، فعرقوب المتواطئ الذى يلعب اللعبة وهو يعرف أنه لعبة لايصلح الآن وزيراً لملك حقيقى، إنه لا يزال متمسكًا بتلك الأحلام الصغيرة التى كانت لأبى عزة : أحلام الانتقام من الشيخ والشهبندر وأحلام خلع العذار وتحويل الليل إلى نهار، لكن الملك يرى فى الأولى خلقًا للعداء مع أركان ملكه، وفى الثانية هذراً ولغواً لا يليقان بالوزير الخطير، وفى مشهد من أكثر مشاهد المسرحية دلالة يدخل مقدم الأمن ليقدم تقريره اليومى، يدخل واثقًا لا مباليًا مدلاً بقوته. هكذا اعتاد أن يعامل الملك القديم، لكنه الآن يفاجأ بمعاملة أخرى تليق به من حيث هو مقدم الأمن، لا أكثر، وفى حضرة الملك . .

ويكون تعليق الوزير القديم (الذى ما زال متنكراً فى ثياب محمود) بالغ الدلالة، فهو يقول لملكه القديم : «اهدأ ياحاج مصطفى ولا تفضحنا . . إن الذين عينوك لا يحبون ملكًا بدأ يستهتر ويضجر، أو وزيراً لا يعرف ما يجرى فى البلاد . .» ولا يجد الملك أمامه إلا طريقًا واحداً هو أن يتحد بحديد بلطة السياف، فهذا هو السبيل، لا سبيل سواه، ويُجَّن مصطفى - الملك القديم فيدخل زاهد وعبيد - فى الفصل الرابع - لينهيا لنا وله حقيقة الأمر وليقولا : أعطنى رداء وتاجًا أعطك ملكًا :

زاهد : لا حقيقى هناك ولا زائف، كل القصة هى أن الرداء يبدل حشوة بحشوة تختلف التفاصيل ولكن لا تختلف السمات الجوهرية . .

عبيد: الذى يريح الآن مؤخرته على العرش يبدو أشد حزمًا والذى تفتش مؤخرته عن العرش كان حازمًا وعاجلاً أو آجلاً كان سيزداد حزمًا، أصبحت الظروف تحتم لحماية عرش يتزعزع أن يحزم الملك ويقمع . .

زاهد وعبيد: (معًا) تختلف التفاصيل، لكن لا تختلف السمات الجوهرية وفى أنظمة الملكية والملكية تلك قاعدة أولية.

وتبلغ الدراما قمتها حين تدخل أم عزة وابنتها إلى الملك، تشكوان حالهما فلا يتعرف عليهما الملك، ولا تتعرف أم عزة على الملك أو وزيره، تكاد عزة أن تعرفهما لكن أمها تنهرها وتتهمها بأن انبهارها بالقصر أطار صوابها، وحين تنهى المرأة مشكلتها يرى الملك فيها أنها تتهم حكمه بالبطلان فما دام القاضى فاسداً، فبيعة الملك باطلة وعرشه باطل، ومن حق شهبندر التجار أن يحمى تجارته، كل المشكلة أنها تزوجت رجلاً قليل الحيلة معدوم الهمة، ويكون حكمه قمة (التراجيكوميديا) أن يُجرس زوج المرأة وأن يدفع الوزير - الذى أفشى عشقه لابنتها - جعلا لهما فى كل عام مقابل أن تحمل الفتاة إلى قصره ليتزوجها أو تصبح بين جواريه، ذلك شأنه . . ويكون تعليق أم عزة مختصراً ونفاذاً : ما قاله الملك سمعته من الإمام والقاضى والشهبندر. كأنهم لسان واحد وعائلة واحدة.

ما بقى بعد ذلك ليس مهمًا: يكمل الوزير القديم مؤامراته فيرسل للملك -الذى لم تعرفه الملكة أيضا - ورقة يقول فيها : «قد عرفنا أنك لست الملك ومن إلى جوارك ليس الوزير فغادر القصر قبل أن نأتى وندكه فوق رأسك. . » ويحكى عرقوب الذى خرج فزعًا ما جرى : قرأ الرسالة فاكفهر وجهه، وانتفض كأنه بركان يجيش، ضرب قدمه فى الأرض وصرخ: وزيرى وأعرف أنه زائف أما الملك! هل يظنون أن الملك لعبة: الملك هو الملك وسأريهم. نادوا السياف وأغلقوا باب القصر. . » ويبيع عرقوب ثيابه للوزير القديم وينجو بجلده. . فى المشهد الأخير قبل الخاتمة ترتفع لافتة: «الملك هو الملك . . والطريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب . . » ويقول الملك غاضبًا :

«لا شى يطهر الملوك مثل الدم، وسأغتسل بالدم، سأستحم فيه، سيكون بعد اليوم طيبى وعطورى»، ثم يدخل الإمام والشهبندر فيتلقاهما الملك بالبشر والحفاوة وقد وقف الوزير القديم إلى جانبه ويتفقون جميعًا على إحكام القبضة، وأن تتوالى الإجراءات سريعة وحاسمة.

فى الخاتمة تدب الحيوية فى المشهد، تمامًا كمدخل المسرحية وينهى لنا الجميع نتيجة اللعبة، يدور مصطفى - الملك القديم - وقد جُن بعد أن أنكرته الملكة وربطت عنقه بزنارها، ويقول ما كان يقول أبو عزة فى البداية، أما عرقوب فيعيد إلينا مأساة المملوك جابر مرة أخرى : حتى النقود التى باع بها الوزارة كانت مزيفة وضاعت المرأة التى كان يحلم بها زوجة : «لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلى، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقى وأخشى أن يكون الأوان قد فات . .» وينكسر قلب عزة التى أصبحت جارية الوزير وهى لا تفهم من هذا كله شيئًا، وينقسم المسرح إلى جماعتين : الملك والوزير ومقدم الأمن والسياف والحاجب فى ناحية، وفى الناحية الأخرى زاهد وعبيد . . والشهبندر والإمام يلعبان بالدمى كما كانا فى المدخل.

ينزع الشخوص ثيابهم وأدوارهم ويؤدون لنا تلك الحكاية القديمة عن الجماعة التى ضاقت بالجور والظلم والشقاء فذبحت ملكها وأكلته . . إلخ.

وتنتهى المسرحية . . .

* * *

تلك هى «الملك هو الملك»

وأول ما نلاحظه فيها أن الكاتب يطرح القضية التى انشغل بها أكثر من سواها طرحًا مباشراً، إنها قضية السلطة : طبيعتها، الطموح إليها، والصعود إليها، كيفية المحافظة عليها فى وجه الطامعين فيها من جانب، والساعين لتدميرها من الجانب الآخر، وهى لا تترك شيئًا لاستنتاج القارىء أو المتلقى، تتكفل اللافتات وكلمات الشخوص نفسها بالكشف عن كل شىء.

إنه يقلب قضيته الواحدة - جوهرته - على وجوهها المتعددة - فيكشف طبيعة السلطة وسبيلها لحماية نفسها : فليس أمام الملك سوى الإرهاب ومزيد من الإرهاب. وهؤلاء الذين يترددون أو يضجرون أو يعجزون عن القبض على الصولجان بيد قوية لن يبقوا؛ لأن أولئك - الذين يمسكون خيوط الدمى : الشيخ والشهبندر، المحراب والسوق - لن يسمحوا لهم بأن يبقوا، بعبارة أخرى : إنهم سيضحون بهم من أجل قبضة أقوى تتيح لهم أن يظلوا ممسكين بالخيوط. إن الملك ليس فقط العرش والصولجان لكنه المصالح التى يحكم باسمها.

صحيح أن هذه الفكرة الأخيرة لا تتضح الوضوح الكافى فما يمكن أن يخرج به المتلقى هو أن العرش والصولجان يخلقان صاحبهما، ويظل الخيوط والممسكون بها وراء الستار، لكن هذا ما دفعه سعد الله فى مقابل توضيح فكرته الأساسية : إن هذه طبيعة السلطة، لا طبيعة لها سواها.

قد تقول إنها فكرة مجردة، دفعت صاحبها دفعًا إلى فهم ميكانيكى للأحداث، والشخوص لكن الكاتب لا يبالى فى سبيل توضيح الفكرة الأساسية، وقد تقول إن الشخوص، ليست بشراً من لحم ودم قدر ما هى رموز ودلالات قد تختنق بين يدى الكاتب الحريص على أن يوصل للقارىء والمتلقى كل شىء، إن شخصياته فى البداية (أبو عزة - عرقوب - عزة - عبيد) إنما هم بشر، لهم همومهم وأحلامهم، لكن شخصيات الجانب الآخر (الملك - الوزير - السياف - الحاجب) ليسوا كذلك، وهذا وجه آخر من وجوه تقليب الفكرة الواحدة. وقد تقول إن بين هذا الثنائى (أبو عزة - عرقوب) شبهًا بثنائيات أخرى (على جناح وقفة عند ألفريد فرج - بونتولا وماتى عند بريخت) وقد تقول إن المسرحية مشبعة بالحرفة : الممثلون يفصحون عن أنفسهم وأدوارهم فى البداية والنهاية - طريقة لاعبى السيرك - اللعب بالدمى - اللافتات - البناء المحكم الذى يتمثل فى تدخل الفواصل فى اللحظة المناسبة، وتقسيم المشاهد إلى مشاهد جزئية، الاستفادة من المفارقات استفادة واضحة وممتازة : المفارقة بين السيد الحالم بالسلطان

والخادم الذى يقرض سيده، المفارقة بين وجود ملكين ووزيرين فى نفس القاعة، المفارقة المتمثلة فى دخول أبناء الملك وزوجته دون أن يعرف أحد الجانبين الآخر - تجميد المشاهد فجأة وبعث الحياة فيها فجأة كذلك، لغة الحوار - الصافية الرائقة، النابضة على ذلك بالحياة وقدرتها الفائقة على الكشف، لغة، لعلنا لا نعرف لها شبيهًا فى المسرح العربى إلا عند ألفريد فرج فى مسرحيتيه الشهيرتين (حلاق بغداد - التبريزى) أقول : إن كل هذا قد نجح فى أن يغطى تجريد الفكرة وميكانيكية التحول، وجعل من «الملك هو الملك» إمكانية ممتازة لعرض مسرحى.

* * *

فى نهاية «مغامرة المملوك»، حين يلقى الحكواتى برأس المملوك إلى حبيبته زمردة فتحتفظ به لحظات بين يديها ثم تطوف به أمام الجمهور، على حين يتردد النشيد الختامى للمسرحية، قد يداخل بعضنا الأسى للمصير الفاجع الذى لقيه المملوك المغامر برأسه، وقد يرى بعضنا الآخر أنه لقى الجزاء الذى يستحقه.

أما هنا : حين نرى الملك القديم مربوطًا بزنار الملكة يدور كالمعتوه، فلا أظن أحداً يأسى، ولكن يظل فى قلوبنا الأسى لانكسار قلب عزة، وتبدد حلمها ولن تفلح كلمات عبيد وزاهد فى تبديد الأسى.

وأظن هذا ما يريد المسرحى الغاضب : فلنبحث عن ملوكنا إذن ولنتذكر حكايته القديمة!

ويبقى فى وعينا دائمًا أن المسرح عند سعد الله ونوس إنما يهدف لشىء واحد : إيقاظ المساحة الثالثة ودفعها إلى الثورة، فهذا هو المبرر الوحيد للمسرح فى واقع معتل ومحاصر.

(١٩٧٨)

الفهـــرس